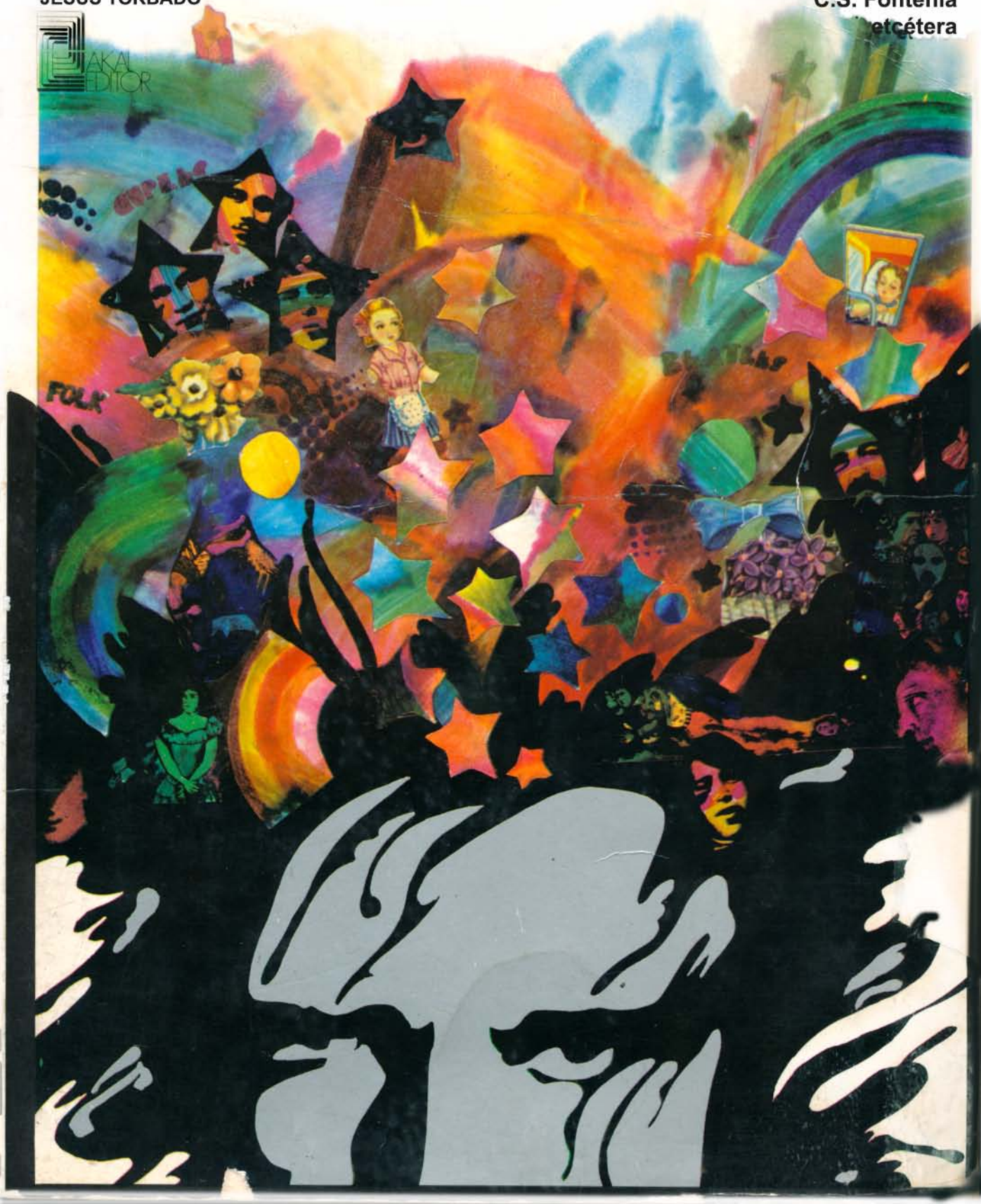
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO VI

COMEDIAS, «CROONERS» Y GRANDES ORQUESTAS

Por EDUARDO CHAMORRO

El Bardino P.C.

Leonard Bernstein.

Lorenzo González.

1. La comedia musical americana

La noche del 8 de febrero de 1735, los muros de madera del decrépito Juzgado de Charleston (Carolina del Sur) gemían con su acento más lastimero. El edificio albergaba una multitud que había acudido no para asistir a un ritual de justicia, sino para sabotear un espectáculo bastante más insólito. En aquel austero ámbito, sin escenario, «atrezzo» ni vestuario, la América colonial inglesa asistió a la primera intentona del teatro musical americano. Un grupo de comediantes representaban la comedia popular inglesa **Flora.** El «show business» acababa de hacer su aparición en su medio más adecuado. El festival había comenzado.

Sin embargo, desde un punto de vista purista, la cosa no podía considerarse como una verdadera intentona; más bien, como un injerto. La comedia **Flora** guardaba más resonancias para John Bull que para el futuro Tío Sam. Habría que aguardar a que George Washington talara el árbol más querido de su padre y a que las palabras de Patrick O'Henry **(¡En cuanto a mí, denme libertad o denme muerte!)** restallaran hasta los confines de la colonia, logrando la expulsión de los casacas rojas. Una vez logrado esto, se asistió a un nuevo parto.

El 17 de febrero de 1843, Dan Emmet (quien había de escribir **Dixie,** una de las canciones más populares de la guerra civil, así como **Old Dam Tucker** y **The blue tail fly)** estrenaba su espectáculo **The Virginia Minstrels,** integrado por danzas y canciones negras, acompañamiento de banjos, frases chispeantes y números de vodevil. El escenario se inundaba de artistas con la cara tiznada de negro, vestidos con pantalones blancos, camisas en algodón a rayas y chaquetas azules de cola de golondrina. El éxito fue de tal jaez, que de inmediato surgió una verdadera profusión de **Minstrels,** siendo el más famoso el regenteado por Ed Christie.

El **Minstrel Show** se dividía típicamente en tres partes singularizadas. La primera, denominada «Olio» e integrada por números de vodevil, corría a cargo de un triángulo constituido por míster Tambo y míster Bones, uno a cada lado del escenario, y un interlocutor, a cuyas preguntas respondían con retruécanos y frases ingeniosas. El resto de los actores permanecían sentados en fila, interviniendo de vez en cuando para cantar, bailar o componer un subrayado coral. La segunda parte, «Fantasía», se dedicaba a los números de cante y baile. La tercera, «Burlesque», integraba una serie de números de sátira, parodia y quizá un algo de una cierta procacidad. En las tres partes en que se dividía el **Minstrel Show** se encontraba el germen de lo que había de ser la comedia musical americana. El «Olio» guardaba todas las fórmulas de vodevil; la «Fantasía» iba a dar la pauta para las comedias musicales del estilo Broadway; en el «Burlesque» apareció el patrón de lo que habían de ser las farsas de Harrigan y Hart, de Weber y Fields. Asimismo, de aquellos primeros «shows» surgieron canciones tan significativas y famosas como la ya citada **Dixie** (1859), **The big sun flower, Lubly Fan, Polly Wolly Boodle, The Buffalo girls.** Entre 1851 y 1853, Ed Christie estrenó **Old Folks at home** (Swanee River), **Massa's in the cold, cold ground** y **My old Kentucky Home,** todas compuestas por Stephen Foster.

Y así se alcanza la fecha más singular de lo que pudiera denominarse «la adolescencia del teatro musical americano».

El 12 de septiembre de 1866, en el Niblo's Garden, de Nueva York, se estrenaba **The black Crook,** según un argumento vertiginoso e incoherente de Charles M. Barras, en torno a un pacto estipulado entre un fulano y Satanás, por el que aquél había de entregar a éste un alma cada año. En realidad, la obra, de cinco horas y media de duración, no era sino una osada excusa para una fabulosa sucesión de bailes espectaculares, con una grandiosa puesta en escena, en la que se desplegaban los más vistosos trucos escénicos. Por primera vez se concedía una gran importancia a las coristas —que tres años más tarde aparecerían con mallas color carne en el «burlesque» **Ixion—,** introduciendo canciones sugestivas, con posteriores insinuaciones sexuales **(You naughty, naughty men).** Ante el escándalo que la cosa representaba, el puritanismo de Nueva Inglaterra no pudo por menos de desmelenarse, poniendo así en funcionamiento un último resorte publicitario. La presentación original rindió una cifra que alcanzó el millón de dólares. La obra llegó a las cuatrocientas representaciones, y en reposiciones sucesivas, a las dos mil. Había nacido la «stravaganza».

Amparado por el éxito de **The black Crook,** en 1874 se estrenaba **Evangeline,** una parodia delirante del poema del mismo título del venerable Longfellow, perpetrada por Edward E. Rice. Por primera vez se utilizaba una partitura íntegra, original y específica, y por primera vez se la titulaba comedia musical.

Cinco años más tarde, la comedia musical americana ostenta ya una nítida y singular personalidad, que encuentra su más genuina expresión (con respecto a la época) en las comedias de Harrigan, Hart y Braham. El texto y las letras de las canciones corría a cargo de Ed Harrigan, con la colaboración en el texto de Tony Hart; David Braham componía la música. La comedia musical constituía ya un género diferenciado, que requería la íntegra dedicación de los profesionales.

Así surgieron, a partir de 1879, las distintas comedias de la serie **The Mulligan Guard: The Mulligan Guard Picnic, The Mulligan Guard Chowder, The Mulligan Guard Christmas, The Mulligan Guard Silver Wedding.** Los argumentos se basaban siempre en la vida urbana de Nueva York, centrándose sobre la problemática de los distintos grupos raciales y nacionales de la metrópoli. La interpretación de los diversos asuntos se desarrollaba rápidamente hasta alcanzar el disparate humorístico, a cargo de la familia de Mulligan, integrada por Dan Mulligan (pintoresco personaje interpretado por el mismo Harrigan), Cornelia, su esposa; Tom, su hijo, y Rebeca, la criada, negra. La fórmula se prolongó hasta 1885, en que Harrigan y Hart se separaron, legando canciones tan populares como **The babies on our block, The skidmores Masquerade, Paddy Dufly's Cart** y **My Dad's Dinner Pail,** todas originales de David Braham.

Las influencias francesa e inglesa

Finalizada la guerra de Secesión, el teatro musical francés hace su irrupción en Norteamérica con la llegada de las «varietés» u óperas bufas. La influencia francesa sigue de inmediato al estreno en Nueva York —el 24 de septiembre de 1867— de **La grand duchesse de Gerolstein,** original de Jacques Offenbach y protagonizada por Lucille Tostee. Durante toda una década dominó la factura musical francesa: **La Belle Héléne** (Offenbach, 1868), **La Vie Parisienne** y **La Périchole,** en 1869; **Barbe-Bleu,** en 1870; **Girofié-Girofla** (Lecocq, 1875) y **Les Cloches de Corneville,** en 1877.

Pero no prosperó. El bastardeo cómico musical de los franceses no pudo prolongar su impronta, que se desvaneció como la temperatura de sus caldos. La penetración del musical inglés en Norteamérica constituyó una vorágine, y su impacto fue fulmíneo. El estreno de la comedia **Pinafore,** de Gilbert y Sullivan, en el Museo de Boston, el 25 de noviembre de 1878, marcó un hito estruendoso en la historia del musical norteamericano. La obra, una parodia del Almirantazgo británico, fue representada por noventa compañías a lo largo y ancho de los Estados Unidos; en Nueva York, la representaban simultáneamente cinco compañías. Las «performances» fueron actos de verdadera piratería artística, hasta que a finales de 1879, Gilbert y Sullivan llegaron a Estados Unidos para dirigir y supervisar la primera versión autorizada de su gallina de los huevos de oro. Ese mismo año, ambos directores estrenaron, en «première» mundial neoyorquina, **Pirates of Penzance.** En 1882, Londres y Nueva York estrenaron simultáneamente **Iolanthe,** y el 11 de febrero de 1884, Boston y Nueva York cobijaron la representación de **Princess Ida.** El cultivo ya estaba en su punto preciso. Y apareció entonces la primera ópera cómica de autor norteamericano: **The little Tycoon,** libreto, versos y música de Willard Spencer. Se iniciaba con ella una secuencia de óperas y operetas fuertemente influida por las de Gilbert y Sullivan, y con un marcado gusto por los temas exóticos, planteados con la congénita ingenuidad de los americanos ante todo lo que representara un violento contraste con respecto a su tradición.

Las postrimerías del siglo XIX significaron para la comedia musical americana la entrada en la mayoría de edad, cosa que no dejó de ofrecer ambivalencia y tortuosidad. En 1890, Reginald de Koren escribió una opereta cuyos ecos no se han extinguido todavía: **Robin Hood,** según las hazañas del célebre y generoso proscrito durante el reinado de Ricardo I de Inglaterra, llamado Corazón de León. Una de las canciones de Robin Hood, **Oh, Promise me** (cantada una octava más baja que en la composición original) catapultó a la fama a Jessie Bartlett David. Cuatro años más tarde, el 20 de noviembre de 1894, emergía en el horizonte americano el gran padre de la comedia musical: Victor Herbert, con su obra **Prince Ananias.**

La era dorada de la ópera ligera americana

Naturalmente, Victor Herbert no era oriundo de los Estados Unidos, sino de Irlanda. Había nacido en Dublín en el año 1852. Su educación musical, como compositor y violoncelista, la realizó en Alemania y Austria, llegando a ser miembro de la Orquesta Johann Strauss, de Viena, cuando apenas contaba los dieciséis años de edad. Tras su matrimonio, celebrado en 1886, con la cantante vienesa Therese Foster, Herbert se estableció en Norteamérica como primer vio-

Bing Crosby.

loncelo de la Orquesta del Metropolitan Opera House, pasando luego a la Theodore Thomas Orchestra y, posteriormente, a la Filarmónica, de Nueva York, con la que presentó sus primeras composiciones. Desde 1898 dirigió la Orquesta Sinfónica de Pittsburg hasta 1904, en que organizó su propia orquesta, en Nueva York. El estreno de su opereta **Prince Ananias** constituyó no sólo un éxito, sino también el refrendo de una fórmula absolutamente adecuada para la expresión del genio melódico de Victor Herbert, cuya pauta imperó durante las tres décadas posteriores, a través de verdaderas obras maestras: **The Serenade** (1897), **The Fortune Teller** (1898), **Babes en Toyland** (1903), **Mlle. Modiste** (1905), **The Red Mill** (1906), **Naughty Marietta** (1910), **Sweethearts** (1903) y **Velvet Lady** (1919). Sus canciones son aún interpretadas por aficionados y profesionales; para los sentimentales, sólo un par de ellas: **I'm falling in love with someone** y **Kiss me again.**

Junto a Victor Herbert es ineludible la mención de John Philips Sousa, autor de la opereta **El Capitán,** estrenada en Broadway en 1896. Sin embargo, el motivo de su recuerdo no radica tanto en sus operetas como en sus marchas, de las que es posible decir que sería difícil encontrar un occidental que no haya oído alguna una vez por lo menos. El gran interés de Sousa —nacido en Washington en 1854— se centraba en las marchas militares, y durante veinte años dirigió la Banda de la Marina de los Estados Unidos. Entre tanto compuso alrededor de un centenar de marchas. ¿Quién no oyó alguna vez su **Semper Fidelis** (1888) o **Stars and stripes for ever** (1890)?

A partir de las pautas de Herbert y Sousa se compusieron cantidad de comedias musicales entre 1890 y 1929, «the golden age of the light opera». No obstante, todavía no se habían apagado los ecos del éxito alcanzado con **The black Crook,** y según su modelo se estrenaron «stravaganzas», tales como **Clorindy** (un «ragtime» estrenado en 1898), **The Origin of the cake-walk** (interpretada por negros), **Dahomey** (1902) y **Little Johnny Jones** (1904). En esta última se incluían canciones de un hombre arquetípico del «show business»: George M. Coham (1878-1942), actor, cantante, productor, director, compositor y comediógrafo. Para uno de sus primeros musicales, **George Washington, Jr.,** Coham escribió una de las más patrióticas canciones norteamericanas, **It's a grand old flag.** Sus creaciones funcionaron como vínculo entre los dos estilos que imperaban en Broadway: **The black Crook** y las operetas de Herbert, de entre los cuales Coham supo asimilar lo mejor. El resultado da paso a otro de los nombres estelares del musical norteamericano: Irving Berlin, autor de la música, la letra y el libreto del «espectáculo musical sincopado» **Watch your step,** estrenado en Broadway el 8 de diciembre de 1914. Las composiciones de Berlin estaban destinadas a una absoluta popularidad. En 1914 escribió **Alexander's Ragtime Band (Come on here, come on here/Alexander Ragtime Band/ come on here/it's the best Band in the land);** naturalmente, la hemos oído todos. Pero no quedó ahí la cosa. Durante la primera guerra mundial, Berlin montó un espectáculo musical de soldadesca, **Yip, Yip, Yaphank,** en el que se incluía **Oh, How I Hate to Get up in the morning (Oh, qué disgusto levantarse por la mañana),** canción que cantó todo soldadito americano. Y veinticuatro años más tarde, durante la guerra mundial consecutiva, los soldados norteamericanos —«nutridos con la mejor de las avenas»— cantaron otra canción de Berlín: **This is the Army, Mr. Jones.** Pese a toda esta popularidad, la verdadera contribución de Berlín a la comedia musical se encuentra en sus producciones **Face de Music** (1932) y **As Thousands Cheer** (1933), tras cuyo éxito Berlin marchó a Hollywood.

A lo largo del Mississippi

Pocos ríos han cobijado como el Mississippi tan variopintos cachondeos. A bordo de los «steamer» que lo recorrían, han comenzado, finalizado o frustrado amoríos de cualquier jaez, se han hundido fortunas, banqueros se han levantado la tapa de los sesos —maravilloso espectáculo—, se han gozado los más babilónicos espectáculos..., aquello era, en verdad, el más autártico recinto flotante para los más disparatados festivales. El hastío se solucionaba con un baño, la ruina, también. Y a bordo de uno de estos vapores fluviales, el «Cotton Blosson», transcurría la anécdota —entre una dama sinuosa y un jugador elegante— de la comedia **Show boat** (estrenada el 27 de diciembre de 1927), original del maestro Oscar Hammerstein II, según la novela homónima de Edna Ferber. Algunas de sus más bellas canciones **—Ol' man river, Why do I love you?, Bill**...— eran originales de Jerome Kern, crea-

Connie Francis.

Rex Harrison.

Julie Andrews en la época que interpretaba «My Fair Lady» en Broadway.

dor de la comedia en el ambiente del Oeste americano.

¡Ah!, pero quedan aún más celebridades. A lo largo del proceso que hemos ido esbozando, la comedia musical incorporó tradiciones extrañas, creadores foráneos, ámbitos exóticos; regresó a su folklore nacional, recreó antiguas temáticas..., pero todavía le faltaba un rasgo, la coherencia. Y ésta le vino dada, finalmente, por un oriundo de los Estados Unidos. George Gershwin había nacido en Nueva York, y aportó al musical la combinación decisiva de **realismo, rapidez y agudeza en la anécdota y un contenido musical integrado**. Su labor cubre unos quince años de historia musical americana, desde **La, la, Lucille** (1919), pasando por **Tip toes** (1925), **Oh Kay** (1926) y **Girl Crazy** (1930), hasta llegar a la considerada por muchos como la mejor comedia musical (más exacto, ópera) americana de todos los tiempos: **Porgy and Bess** (1935), tras la que abandonó Broadway, pasando a trabajar para Hollywood.

Y llegamos al último tramo. En 1943 fallece Lorenz Hart, que, junto a Richard Rodgers, había integrado hasta entonces uno de los más importantes tándems del musical americano, produciendo unas veinticinco obras de éxito (nueve fueron llevadas al cine) a lo largo de unos quince años de colaboración. Carente de socio, Rodgers se encontró con su colaborador más idóneo: Oscar Hammerstein II, con quien creó un espectáculo inolvidable. Basada en **Green grow the lilacs**, de Lynn Riffs, y **Away we go**, primer fruto de la colaboración R. & H., se estrenó en New Heaven. Cuando poco después se estrenaba en Boston, ya se había convertido en el más genuino musical americano: **Oklahoma!** Jamás se había visto cosa igual en un escenario. El argumento, la música, las canciones y la coreografía, un verdadero ballet, constituían un cuadro perfectamente homogéneo, a unos niveles de calidad inusitada. La obra se estrenó en Nueva York, en el St. James Theater, el 31 de marzo de 1943, manteniéndose en Broadway durante seis años consecutivos: unas dos mil doscientas representaciones. Lanzada en discos grandes de 78 r. p. m., en un par de años llegó a alcanzar medio millón de ventas. Sería millonaria en 1949, en los discos recientemente descubiertos de 33 revoluciones. El musical americano había alcanzado su cota más alta, en la que también se situaron **South Pacific** (1949), **The King and I** (1951) y **The Sound of Music** (1959), todos originales de R. & H.

Por último, otras tres comedias

Estas sí que les sonarán a ustedes, se trata de **My Fair Lady, Camelot** y **West Side Story.**

My Fair Lady (estrenada en 1956), musical de Lerner y Loewe, contaba con un seguro punto de partida, la brillantez satírica de Bernard Shaw. Por ende, se unieron el absoluto respeto en el tratamiento de Alan J. Lerner (adaptación y letras) y Frederic Loewe (música), la cuidadosa dirección de Moss Hart, la elegante coreografía de Hanya Holm, el vistoso vestuario de Cecil Beaton y el evocador decorado londinense de Oliver Smith. Por si fuera poco, Rex Harrison interpretaba al profesor Higgins; Julie Andrews, a Elizabeth, y Stanley Holloway, a Cockney. La permanencia en cartel superó la de **Oklahoma!** De la grabación original se vendieron tres millones de discos. En los primeros cuatro años, la obra rindió treinta y tres millones de dólares.

Sin embargo, el intento de aplicar la fórmula por segunda vez no alcanzó el triunfo de la primera. El mismo tipo de producción, con Julie Andrews, pero sin Rex Harrison, intentó poner en pie el confuso **Camelot** (1960), según la novela de T. H. White **The once and future King.** Pero toda la unidad, coherencia y ritmo de **My Fair Lady** brillaron por su ausencia en **Camelot**, cuya permanencia no superó los tres meses.

No fue este el caso de **West Side Story**, una versión osadamente «kitsch» de **Romeo y Julieta.** De haber podido verla, Shakespeare

Maurice Chevalier.

Jeannette Mac Donald y Maurice Chevalier, en un espectáculo musical.

hubiera bramado como lo hacía Valle-Inclán ante los bodrios de Echegaray. Pero como consecución estrictamente musical, **West Side Story** (libreto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein, letras de Stephen Sondheim y coreografía —maravillosa e inquietante— de Jerome Robbins) constituyó un éxito. La hipotética tensión, neurosis y problemática social que el texto intentaba interprear, encontraban en la música y en la coreografía una expresión verídica y cercana. **West Side Story** demostró la real madurez alcanzada por el musical americano. Uno de los géneros musicales y dramáticos más significativos de nuestra época, de nuestra cultura y de nuestra educación sentimental.

2. Actrices, «crooners» y su época.

Mil novecientos veintisiete constituyó un año peculiarmente significativo para la historia interna norteamericana, y por ello, para la historia del «show business» en todas sus facetas. En ese año, Charles Lindbergh llevó a cabo el primer vuelo a través del Atlántico, y el acontecimiento fue profusamente celebrado, propiciando multitud de composiciones musicales: **Lucky Lindy** (de Gilbert y Baer), **Lindbergh, the eagle of the USA** (de Sherman) y **When Lindy comes home** (de Luvicuo George Coham). Todas yacen en la gaveta de las efemérides.

La crónica negra alcanzó, también en 1927, uno de sus «hits» más estentóreos con el asesinato perpetrado por Ruth Snyder y Judd Gray, quienes acabaron con la ascensión de los trece escalones. Finalmente, Gene Tunney defendió su título, ferozmente y con éxito, frente a Jack Dempsey, llamado, sin embargo, a más grandes empresas cuadriláteras. Así, pues, la parafernalia popular bullía, ofreciendo ideas y temáticas a Tin Pan Alley y sus acólitos. En cualquier esquina surgía un asunto digno de interpretación musical.

La atmósfera escénica era presa también de grandes avatares. Al Jolson se embadurnó la cara y llevó a la pantalla **The jazz singer,** con lo que asestó al cine mudo un singular testarazo. Se acababa la época de grandeza de Pat Hobby, el de las marmóreas mansiones, las piscinas gigantescas y las fiestas dionisíacas; Pat Hobby, el guionista más solicitado del cine mudo, el de los cuatro matrimonios, el solitario, dipsómano y cautivador personaje creado por Scott Fitzgerald, se vería constreñido a partir de entonces al cortejo de secretarias miopes y al abuso de la petaca de whisky sobaquera; de vez en cuando, y más por la nostalgia que por la confianza en el hombre, algún productor ejecutivo le encargaría alguna idea para redondear una cinta sobre el general Lee. Pero estamos adelantando acontecimientos. 1927 era todavía un año en el que permanecía vigente la era de la prosperidad. Los «roaring twenties» guardaban un fragor en la santabárbara, comparable al de los tornados que ese año sacudieron el país y sobre los que también se hicieron canciones: **The Mississippi flood,** sin ir más lejos. Bing Crosby actuaba en la orquesta de Paul Whiteman formando parte de los Three Rhythm Boys y prestando mucha atención a las baladas irlandesas dondequiera que las escuchaba. ¡Ah!, entonces la cerveza costaba un cuarto de dólar, y el whisky, unos cuarenta centavos, y aunque la mayoría lo consumiera en tazas de loza, todo el mundo estaba de acuerdo en el estrepitoso fracaso de la Ley Seca (Volstead Act). Las mujeres se habían acostumbrado a narrar en público historias ciertamente procaces que hubieran desmayado a cualquier bostoniana. Por si fuera poco, se cortaban el pelo a lo boyardo y fumaban, lanzando el humo de una manera insolente y sugestiva a los ojos del contrincante masculino. Algunas bebían, todas vestían lamés, y las más osadas componían poemas al estilo **imagista.** Eran las «flappers», testimonio de una época que se derrumbó estrepitosamente al volatilizarse unos cincuenta mil millones de dólares a finales de octubre de 1929. Pese a todo el tiberio que significó el «crack» del veintinueve, la gente prosiguió cantando las melodías que se hicieron famosas ese mismo año. Maurice Chevalier (en nuestros días, un estafermo con punta un tanto híbrida de sacristán rijoso y abuelo almibarado) acababa de llegar a los Estados Unidos, debutando con **Innocents of París,** y de inmediato intervino en una película de la Paramount, junto a Jeannette Mac Donald, **The Love Parade,** en la que ambos, pioneros del gargarismo músico-fílmico-sentimental, rivalizaban en cortesanías y en elevar hasta el «hit» de la popularidad canciones como **El desfile del amor** y **Paris stay the same.** La Mac Donald había nacido en 1907, y desde 1919 se dedicaba a los espectáculos musicales. Quizá no sería demasiado osado apuntar que a ellos se debe la mayor parte de los convencionalismos eróticos utilizados por toda la música popular posterior. A lo largo de su carrera (murió en 1965), la Mac Donald intervino en numerosos films, algunos de éxito notable. De nuevo junto a Maurice Chevalier, interpretó **The**

merry **Widow (La viuda alegre)** (una de las innumerables versiones de **Die Lustige Witve**, la más afortunada opereta de Franz Lehar), así como **Love me tonight**, un film de Rodgers y Hart, que alcanzó un gran éxito en 1932, con canciones como **Mimi, He's nothing but a tailor** e **Isn't it romantic.** Otras películas de la Mac Donald, algunas inolvidables, son **El Rey vagabundo, Cat and the fiddle, Naughty Marietta, Maytime, New Moon, Sweethearts, Bitter sweet**... Sin embargo, nunca podría superar su éxito de 1936, cuando grabó el primer tema de película que se hizo millonario: **Indian love call,** melodía que aún aparece en los repertorios de muchos grandes cantantes. Correspondía a la comedia musical **Rose Marie,** estrenada en 1924 y pasada al cine en el año 36. La música era de Rudolf Friml, uno de los maestros primeros de este tipo de espectáculos, y la letra, de Oscar Hammerstein II, el mismo de **Oklahoma!, Carmen Jones, South Pacific,** etcétera. En la obra intervenía también Nelson Eddy, que sería compañero de la Mac Donald en muchas otras películas, y que, al igual que ella, había llegado al cine desde la comedia musical, pero después de haber trabajado como periodista, telefonista y mil cosas más.

Grandes figuras de la pantalla alcanzarían renombre como cantantes. En 1937 se grabaría un disco, hoy olvidado, que a través de los años conseguiría vender más de sesenta millones de copias. Sus intérpretes eran tres muchachas entonces muy jóvenes, las Andrews Sisters. Se trata de **Bei Mir Bist Dy Schon,** canción escrita por dos judíos suecos. Patti (1920), Maxine (1918) y Laverne Andrews (1915) eran artistas de «cabaret» hasta este éxito. Luego intervendrían en docena y media de películas y se separarían en 1953; Patti continuaría sola su carrera. En 1944 conseguirían la canción del año con un «calypso», uno de los primeros y de los mejores, **Rum and Coca-Cola** (o **Rum and Limonada**), también millonario y llevado a América de la isla de Trinidad. Morey Amsterdam, el importador, se haría luego muy famoso en las series televisadas de Dick Van Dyke.

Al año siguiente, las Andrews lograrían un nuevo éxito cantando junto a Crosby un tema de Cole Porter, **Don't Fende Me in.** También el año anterior (1943), con el mismo, en **Jingle Bells.** Nuevamente millonarias en el 46 con Crosby y **South America, take it away.** Patti alcanzaría por su parte un disco de oro en 1949, con **I can dream, can't I?**

Las hermanas Andrews han sido un producto típico de Broadway. Sus canciones llenas de sueños, bienintencionadas y cantadas con voces agudas y risueñas, llenaron toda una época de la alegría neoyorquina y, por extensión y gracias al cine, de casi todo el mundo civilizado. Graciosas, casi bellas, representan perfectamente la época y a la gente americana.

El caso de Dinah Shore es parecido al de la Mac Donald. Comenzó cantando en coros de iglesia, continuó en espectáculos pobres, luego en la radio y llegó a convertirse en importante estrella de cine. Había nacido en 1917 (su verdadero nombre es Frances Rose Shore), y a los veinte años comenzó en la radio neoyorquina. Más tarde, Nashville. Y en 1940, la conocía todo el país por sus apariciones en la radio, en los «juke-box» y en los discos. Su primer éxito fue **Yes my darling daughter,** y el más grande, disco de oro en el 41, **Blues in the night,** preciosa canción del folklore negro no tradicional. Luego de haber pasado por el mundialmente famoso «show» radiofónico de Eddie Cantor, formó el suyo propio. Entre sus películas hay que mencionar **Thank your lucky stars, Up in arms, Follow the boys, Fun and fancy free,** etcétera. Gracias a **The Paleface** obtuvo el premio de la Academia a la mejor canción de film, con **Buttons and bow** (1948).

Pero sería demasiado largo relatar las aventuras de esta legión de muchachas, hermosas según los cánones americanos, cantarinas muchas veces por la fuerza de las circunstancias, sonrientes y, con todo, inolvidables. En el correspondiente Diccionario se mencionan a las más importantes desdeñadas aquí.

Tampoco hace al caso relatar las implicaciones de la comedia americana filmada y de las canciones en esas películas contenidas. De los brillantes cuartos de baño y de las fantásticas cocinas, que por entonces hacían llorar de envidia a millones de muchachas europeas (y de rabia, supongo, a las del Tercer Mundo, si es que hasta ese mundo llegaba tal propaganda americana), salían cientos de canciones dulcecitas, muy parecidas entre sí, artísticamente espléndidas unas pocas que, de todas maneras, se clavaban en los oídos y corazones de los espectadores. Ese era el gusto de la época a falta de otra cosa mejor. Contra él irrumpirían los cañonazos del «rock» y arrasarían a las actrices blandas, a los «crooners» eternos con sus temas bailables, sensibles y, quizá ahora, imperdonables.

A través de la radio, de los «juke-box», la industria cinematográfica lanzaba a sus estrellas. O bien la naciente industria del dis-

Antonio Machín.

co aprovechaba la popularidad cinematográfica para imponer a cantantes cuya calidad podía resultar más que discutible.

Este sería el caso de Doris Kappelhoff, que en 1947 grabaría un disco rápidamente millonario: **Confess/Love somebody.** Sí, se trata de Doris Day, almibarada criatura, virginal y desenvuelta arreglalotodo, protagonista de multitud de comedias de serie B que popularizaron canciones como **Pillow talk** (de la película del mismo título, coprotagonizada por el rasuradísimo Rock Hudson), **A guy is a guy, Qué será, será** (del film **El hombre que sabía demasiado**, de Hitchcock, 1954), **It's magic**, etcétera. Había nacido en 1924 y comenzado su carrera como bailarina-animadora en las orquestas. Un accidente la metió de lleno en el mundo de la canción. Hasta 1948 actuó con numerosas orquestas (Barney Rapp, Les Brown, Crosby), hasta que la llamó Hollywood para realizar esas docenas de películas que todo el mundo ha contemplado.

Connie Francis, por su parte, tardó mucho más en llegar al cine, y no se ha destacado particularmente en él. Es la cantante de suaves melodías más próxima, la que, en cierto modo, cierra esta época. La inefable Connie que arrastraba corazones cantando aquello de «Te voy a regalar/la aguja y el dedal,/pues tú tienes que cose-e-er/tu vestido azul matrimo-ni-al/con el que te quiero ve-e-er./Linda muchachita...». La inefable. Una muchachita candorosa que lloraba si alguien le decía eso de que al final del arco iris hay una marmita de oro es una patraña. Por lo demás, era una chica muy seria. En el cine siempre interpretaba el papel de la muchacha que, al cabo, no liga y en una tarde radiante dice adiós a sus amigas, que se van de «picnic» con unos tipos muy modernos, y las perdona, no obstante, porque sabe que en el fondo son muy buenas. Como ella.

Connie Francis es una de las cantantes americanas que más éxito han obtenido en Europa. Lo cierto es que cantaba como suele decirse que lo hacen los ángeles y que los adolescentes no envenenados por el «rock» veían en ella el colmo de todas las delicias. Y eso que tampoco era hermosa, seamos sinceros.

Constance Franconero, de origen italiano, nació en Newark el 12 de diciembre de 1938. Estudió seriamente música, escribía y se dedicaba a otras artes. A los once años se presentó como acordeonista y cantante. A los diecisiete tenía un buen contrato con una grabadora. Desde que en el 58 grabase una antigualla del 23 titulada **Who's sorry now** (disco de oro), Connie sería una de las cantantes más famosas durante largos años. El año anterior había conseguido ya un éxito, junto a M. Rainwater, con **Majesty of love**. Hasta el momento, se cree que ha vendido unos treinta y cinco millones de discos. En España, como en Italia y en Japón, ha sido muy popular y escuchada. Es la única cantante que en dos años ha vendido diez millones. Al cine llegó en 1961: **Donde hay chicos**, una bella melodía. Otros títulos: **My happiness, Lipstick ony our collar, Mama, Many tears ago, Together**... Destacó con sus canciones clásicas italianas, españolas y latinoamericanas, muy bien entendidas. Aconsejada por Sedaka, cantó también «rock», y no lo hacía mal: **Stupid Cupid.**

En cierto sentido, la música actual ha nacido del «rock», a partir del «rock». Y en cierto sentido, el «rock» no es otra cosa que «jazz» simplificado y popularizado. Sin embargo, la poderosísima influencia que el «rock» ha ejercido y ejerce en las nuevas generaciones no debe hacernos creer que antes y después existió sólo esa clase de música. La coincidencia temporal del «rock and roll» con la divulgación de los grandes inventos de comunicación e información, sobre todo televisión, radio y prensa gráfica, obliga a veces a pensar que sólo esta música tuvo verdadero impacto en la sensibilidad humana, en la sensibilidad de los jóvenes.

Fue «otro» impacto, una violencia nueva, un efecto desconocido. Porque antes del «rock» circulaban por el mundo miles de melodías capaces de arrastrar los corazones. Y no sólo los corazones de nuestros padres y abuelos. De hecho, lo que hoy se denomina erróneamente «música romántica» fue escrito y cantado generalmente hace por lo menos una veintena de años. De vez en cuando resurge masiva la ofensiva de este género de melodías —tal el caso de **Love Story—**, y su éxito no se debe sólo a la publicidad, sino a una necesidad auténtica por parte del oyente, que no puede contentarse ni con los superritmos del «rock» ni con los experimentos de lo llamado «progresivo».

Frank Sinatra.

Aunque casi nadie lo confiese, melodías como **Bésame mucho, La historia de un amor, Vuelve a Sorrento,** se mantienen vivas e inmarcesibles, gustan, resultan eficaces en determinados momentos. También por esta razón reaparecen figuras demasiado clásicas o supuestamente muertas: Sinatra, Como, Machín, Lorenzo González. La explicación ni siquiera es necesaria. Toda buena música, la música-arte, se mantiene viva por encima de los siglos, de las modas y de las propagandas. Muchas parcelas de los corazones de los jóvenes de 1940 son iguales que otras de los jóvenes de hoy.

Antes del «rock» hubo artistas inmensos, voces maravillosas, canciones inolvidables. Ellos y ellas resistieron en muchos casos la marea del ritmo y llegan a nuestros días. En otros, desaparecieron para siempre sin dejar otra cosa que un recuerdo agradable. De todas maneras, sería vano el intento de ofrecer una visión completa y minuciosa. Por lo demás, a este tipo de canciones corresponden géneros tan importantes como el bolero latinoamericano, aún tan vivo, y los temas clásicos franceses e italianos, todo lo cual se estudia en otro sitio.

Aunque no sea cierto, tradicionalmente se ha identificado a los «crooners» con este género. El término es demasiado antiguo y generalizador. A principios de la década de los 60, se llamaba «crooner» a todo cantante que venía de Norteamérica y de Inglaterra, fuese Frankie Laine o Cliff Richard. En realidad, la palabra significa «canturrear», «frasear», con lo que se expresa ya cierta primacía de la palabra dentro de la canción.

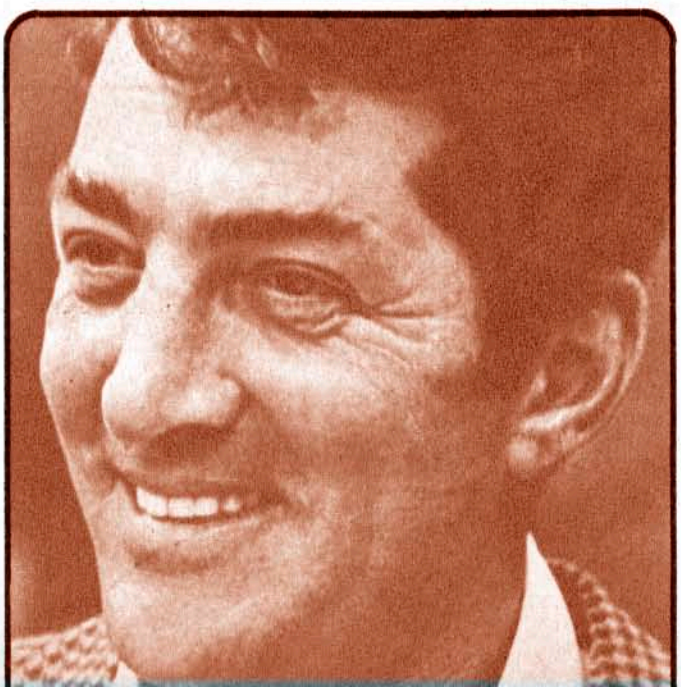
Situémonos en la época en que aparecen los «crooners» y sus propias carreras artísticas. Casi todos ellos comenzaron trabajando como vocalistas en orquestas de baile. Por los años 30, estas orquestas, numerosísimas, proveían de sosiego y diversión a medio mundo. Acudían a las fiestas sociales, a las conmemoraciones de todo género, amenizaban las cenas, las convenciones de ejecutivos, los bailes ciudadanos. El vocalista era un aditamento más de la orquesta, en modo alguno la parte más importante. Y sólo actuaba en algunos números; la mayor parte de los temas eran instrumentales. Instrumentales, suaves y blandos. Había gente que se drogaba con el «jazz», pero el estallido de la segunda gran guerra inclinó las sensibilidades a temas menos ruidosos, más sensibles. Ahora bien, la mayor parte de estos vocalistas o eran mujeres (y en este caso podemos identificarlas con un tipo determinado de cabareteras: animadoras, bailarinas, cantantes) o eran pobres hombres arrinconados por el «jazz» y que se lanzaban a ganarse la vida de cualquier modo. Buena parte de ellos eran de ascendencia italiana: Greco, Al Martino, Vic Damone, Tony Bennett, Dean Martin, Como, el propio Sinatra..., lo que indica que estaban más capacitados para la canción melódica y que eran de origen humilde.

Los mejores de ellos, al cabo de pasar por muchas orquestas, terminaban independizándose. De esta manera conseguían mayor número de contratos y mejores sueldos. Pasaban largas temporadas fijos en hoteles, en restaurantes, «cabarets» o emisoras de radio. Mientras el americano rico cumplía otros menesteres (comer, negociar, enamorar a una chica), ellos se pasaban largas horas emitiendo canciones suaves, melancólicas, pero siempre muy positivas. Lo trágico y lo cómico estaban fuera de su repertorio. Se trataba de crear un ambiente, y en ese ambiente las palabras tenían una importancia singular.

Pasando de mesa en mesa, o desde un pequeño escenario, iban desgranando buenos sentimientos sobre la audiencia. Flores, lunas, fraternidades, amores, pintura de labios, tenían una misión estrictamente funcional. Pero esto no significa que tales canciones fueran malas, sino sólo que cumplían un menester, lo mismo que los grupos de hoy cumplen el suyo. Siempre la música ha tenido un gran poder hipnotizante. El olvido de la realidad puede lograrse tanto con la nostalgia y la melancolía como en el fragor de la moderna electrónica. El fragor venía entonces del lejano campo de batalla europeo y de la triste situación de los Estados Unidos. Los «crooners», por lo tanto, casi todos ellos con una voz espléndida, o bien una peculiar capacidad para el convencimiento (Sinatra), tenían esa sagrada misión.

Las lacrimógenas canciones de un Johnnie Ray tenían tantos adictos como habrían de tener las de Presley. Y las «fans» del «llorón» eran tan numerosas como habrían de serlo las de los Beatles.

Se trata, por consiguiente, de canciones que la época exigía. De los miles que se estrenaron entonces, tan sólo unos pocos cientos han logrado sobrevivir. Unicamente los más cotizados de los «crooners» eran llamados a los estudios para grabar; el resto se limitaba a cumplir un oficio, una tarea social muy concreta. Y una vez puesta en marcha la rueda del éxito, no podía detenerse. El cine se apoderaba de los más famosos y se multiplicaban canciones y películas cortadas por el mismo patrón. Nada de problemas, de estridencias, de desgarros. Sobre el caos de la realidad, los «crooners» tendían una capa de aceite sonoro. ¿Cómo no iban a adorarles



Dean Martin.

cuantos los escuchaban? Por encima de todo, era preciso crear una imagen de recuperación, de felicidad posible. A ello de dedicaban en cuerpo y alma los «crooners». A ello se dedicaba el primero y más aplicado de todos, la imagen misma de la constante recuperación: Bing Crosby.

El muchacho que en 1927 trabajaba en la orquesta de Whiteman, alcanzó cuatro años más tarde uno de los mayores éxitos radiofónicos de la época, con una canción perfectamente atinada para el estilo que le iba a hacer famoso, se trataba de **Where the blue of the nigth meets the gold of the day (Donde el azul de la noche se encuentra con el dorado del día).** Llamado a ser uno de los más famosos intérpretes norteamericanos, la distancia que lo alejaba de la Garland era de la misma índole que la que separa a Corín Tellado (aquél) de Dashiell Hammett (ésta). En Bing Crosby se sublimaba la desaparición de los fantasmas de un paro que había alcanzado a catorce millones de norteamericanos. Superado el paréntesis, el país estaba dispuesto a seguirse emocionando con la mermelada de melaza. Pero la capacidad emotiva de Bing Crosby no se basaba en una original factura musical, sino más bien en su capacidad de observación (en su excelente oído, mejor dicho) y decantación de una serie de resortes músico-sentimentales bastante afectos al «kitsch». Así, de la cantante Blanche Ring aprendió a extender la modulación de la palabra «you» (tú) en **Ou, ou, ou,** perfeccionando y estilizando el efecto hasta su expresión más recóndita e intimista. Otro de los gorjeos más característicos, su **tu-rei-lu-reirel,** lo aprendió de un aire irlandés, popular en 1914, procedente de la obra **Shameen Dhu** (letra y música de J. R. Shannin). Sin embargo, sería estúpido pretender negar la tremenda capacidad de «crooner» de Bing Crosby. Ahí están sus éxitos como intéprete y como actor cinematográfico.

En 1937, Bing Crosby hacía famosa la canción **One, two, button your shoe,** protagonizando la película **Pennies from Heaven,** de Burke y Jonhston. Ese mismo año lograba el Oscar de la Academia para uno de los temas del film **Waikiki wedding: Sweet Leilani,** una canción escrita por el compositor off-Hollywood Harry Owens en homenaje a su hijita Leilani (Flor Celestial, en hawaiano). Ya en 1944, Bing Crosby logra uno de sus más estruendosos éxitos, por no decir la culminación de su carrera, al interpretar el film **Going my way,** consiguiendo que una de sus canciones (**Swinging on a star**) se incluyera en un libro de canciones infantiles. Así se reconocía a Crosby el verdadero mérito de su talento. Tanto la canción como la película recibieron el Oscar de la Academia.

Harry Lillis Crosby había nacido el 2 de mayo de 1904, en el Estado de Washington, y se adueñó del nombre desde niño, porque era el que más fuerte sabía gritar «bing, bing» cuando jugaba a vaqueros. Pasó algún tiempo estudiando Leyes, y desde 1924 se dedica profesionalmente a cantar. Su popularidad ha sido inmensa. Los duelos con Frank Sinatra sirvieron únicamente para hacer más famosos a los dos. En el verano de 1960 se le concedía a Crosby el Disco de Platino por haber sobrepasado una venta de doscientos millones de discos. Seis años más tarde, la cifra llegaba a los doscientos cincuenta millones, casi el doble que sus inmediatos seguidores, los Beatles. También encabeza la lista de la canción más vendida en la Historia: **White Christmas** (1942), veinticinco millones de copias.

Hoy, Crosby es un anciano venerable que aparece en las revistas ilustradas jugando con sus hijos y sus amigos famosos. Millonario, de vez en cuando aparece aún en público ante las constantes llamadas de la gente que durante más de treinta años lo han escuchado casi a diario. Otros títulos conocidos de Crosby son **San Antonio Rose, Silent night, Sunday, Monday or always, Pistol packin' Mama, McNamara's Band, Whiffenpoof song, Now is the hour, Galway bay, Sam's song** y **True love** (con Grace Kelly, de la película **High Society**).

A comienzos de la década de los 50, un poco retrasado respecto a los otros, surge un «crooner» típico, un hombre con un sentido radicalmente profesional de la música, un verdadero patrón de lo que había de ser y era el «showman»: Dean Martin. Ya en 1949 habían comenzado a popularizarse los microsurcos (45 y 33 r. p. m.). Aumentan notablemente las ventas en América y en los países desarrollados de Europa. Está gestándose ya el gran «boom» del «rock» (**The fat man** de Domino, se había editado el año anterior), aunque la sensibilidad de los jóvenes prefiere aún la música suave y dulce.

Dino Concetti, llamado después Dino Martino, llamado finalmente Dean Martin, había nacido en Ohio, el 1 de junio de 1917, y se había dedicado a los oficios a que se dedican todos los americanos que luego se hacen ricos: mecánico, bombero, vendedor

Franck Sinatra.

Bing Crosby.

de coches, obrero metalúrgico. Es todo un veterano. Como Sinatra, puede cantar cualquier cosa y todo lo hace bien: «jazz», «pop», «country». Como «showman», nada tiene que envidiar a los demás «crooners». Puede vestir como Andy Williams, utiliza el micro como Johnny Mathis, baila como Sammy Davis, se inclina como Sinatra, sonríe igual que Perry Como, suspira como Mat Monroe... Todo un arquetipo, y como tal viene aquí a ejemplificar esta legión de buenos cantantes y animadores. Dean Martin es la interpretación, y lo mismo da una canción de tres minutos que una epopeya fílmica de dos horas.

Bien; comenzó a cantar con la banda de Sam Watkins. Luego se quedó solo en «cabarets» y clubs, en torno a 1946. Más tarde se unió al que sería uno de los más geniales cómicos contemporáneos: Jerry Lewis. Este era el provinciano bobalicón y carne-de-tocomocho, y aquél, el avispado caradura, conquistador y juerguista. La pareja hizo cine hasta 1956 **(My friend Irma).** En una cadena de televisión llegarían a cobrar quince mil dólares semanales. Cuando se separaron, Martin comenzó a grabar en serio. Su primer Disco de Oro **(That's amore)** lo hizo con Dick Stabile. Luego vendrían centenares de éxitos: **Memories are made of this, Return to me, Volare** (de Modugno), **Everybody loves somebody** (1964), **Things,** etcétera.

Así es Dean Martin. Así ha sido la historia de casi todos los grandes «crooners» y la música de toda una época.

Pero, aunque resulte paradójico, su éxito en Europa no fue rápido. En cambio, sería fulminante el de un grupo negro afiliado a la misma tendencia: ¡Los Platters!, los Plateros, como les llaman en Latinoamérica. ¿Quién no los recuerda? Eran cinco: Tony Williams (el gran cantor), David Lynch, Paul Robi, Hubert Reed y Zola Taylor. Negros y no demasiado jóvenes. Tenían unas voces tan naturales, que parecían de laboratorio. Canciones para bailar, canciones para enamorarse, decadentes incluso, dulces y con «swing». Mezcla de encanto, profesionalidad, ironía escénica, maestría insuperable. Se reunieron todos en Los Angeles. Su primer disco es de 1955: **Only you (and you alone).** Al año siguiente sería una locura para Europa. Sólo en Francia se vendieron un millón de copias, hecho casi milagroso. La canción suena en todas partes... ¡Un delirio! Adolescentes y menos jóvenes adoran a los Platters, se dicen cosas lindas al oído con su música. Son el número uno durante cinco años, con nueve Discos de Oro en su haber.

De pronto... ¡bluffff! Desaparecen los Platters. Un asunto de drogas los lleva a la cárcel, los dispersa. Williams pretende inútilmente abrirse camino solo. En 1966 reaparece el grupo, con tres miembros nuevos: Sonny Turner, Nate Nelson y Sandra Dawn. Consiguen algún éxito: **I love you 1.000 times, I'll be home,** pero les dura poco. El grupo que enseñó a cantar a tantos conjuntos jóvenes ya había pasado a la Historia, y tan fulgurantemente como había llegado.

Recordemos, con todo, algunas de sus canciones: **The great pretender, My prayer (Avant de mourir,** del francés Boulanger, 1929), **Twilinght time, Smoke gets in your eyes (El humo ciega tus ojos,** de la comedia **Roberta,** 1933), **Sixteen tons, My serenade** (según el tema de Schubert), etcétera.

Pero quizá en España, más escuchado que ellos, si esto es posible, lo fuera un «crooner» muy particular y curioso, símbolo a su vez de muchos cantores que se hicieron ilustres con canciones latinoamericanas, boleros sobre todo. Nat «King» Cole, antiguo y afamado pianista de «jazz», demostró cómo en castellano la «o» pronunciada como «ou» propicia ambientes más íntimos y cercanos. Desde 1946 se dedicó por completo al «crooneris-mo», después de abandonar por completo el «jazz». Cuatro años más tarde conseguiría un éxito memorable: **Mona Lisa,** del film **Captain Carey, USA,** la canción que más tiempo ha sido número uno en las listas americanas: doce semanas. **Nature boy** (1948), **Too young** y **Ramblin-Rose** (que sería millonario en LP, junto a otros títulos, en 1962) son otros éxitos de Nathaniel. En el cine había también alcanzado la gloria representando el papel de Handy en el film **Saint Louis blues.**

Sin embargo, entre nosotros fue con otras canciones con las que triunfó. ¿Quién no demasiado joven no ha bailado al ritmo de Cole? ¿A quién no se le ha reblandecido el corazón al oír aquella fonética dulzona, incorrecta, intimista? **Cachito, María Elena** (la canción dedicada a la esposa de un Presidente mejicano), **Quizá, quizá, quizá, El bodeguero, Tú, mi delirio, Te quiero, dijiste...,** todas estas canciones, esa dulzura mágica del «jazzman» que se detuvo en Cuba para grabar a su modo temas ya clásicos en la música popular.

Nat «King» Cole vendió en total unos 55 millones de discos. Cuando murió, en 1965, a los cuarenta y seis años, aquel hijo de un pastor de Alabama dejaba una fortuna de diez millones de dólares. La tenía merecida.

Andy Williams.

Las mejores películas musicales

1927 **El cantor del «jazz»** (Alan Crosland).
1929 **Broadway melody** (Harry Beaumont).
El desfile del amor (Ernst Lubitsch).
1930 **El rey del «jazz»** (John Murray).
Galas de la Paramount 1930 (diez directores).
1931 **El congreso se divierte** (Erick Charrell).
1933 **La calle 42** (Lloyd Bacon).
Volando hacia Río de Janeiro (Thornton Freeland).
Desfile de candilejas (Lloyd Bacon).
1934 **La alegre divorciada** (Mark Sandrich).
1935 **Sombrero de copa** (Mark Sandrich).
Roberta (William A. Seiter).
1936 **El gran Ziegfeld** (Robert Z. Leonard).
1938 **El gran vals** (Julien Duvivier).
1939 **La historia de Irene Castle** (H. C. Potter).
1940 **La nueva melodía de Broadway** (Norman Taurog).
1941 **Bailando nace el amor** (William Seiter).
1942 **Cabin in the sky** (Vincente Minnelli).
1943 **Escuela de sirenas** (George Sidney).
1944 **Levando anclas** (G. Sidney).
1945 **Ziegfeld Follies 1945** (V. Minnelli).
1948 **Las zapatillas rojas** (M. Powell y E. Pressburger).
1949 **Un día en Nueva York** (Stanley Donen).
1950 **Festival en Méjico** (G. Sidney).
Royal Wedding (S. Donen).
1951 **Un americano en París** (V. Minnelli).
1952 **Cantando bajo la lluvia** (S. Donen).
Lili (Charles Walters).
Moulin Rouge (John Huston).
1953 **Carrousel napolitano** (Ettore Giannini).
Invitación a la danza (Gene Kelly).
1954 **Carmen Jones** (Otto Preminger).
Brigadoon (V. Minnelli).
Siete novias para siete hermanos (Stanley Donen).
1955 **Melodías de Broadway 1955** (Vincente Minnelli).
Siempre hace buen tiempo (Stanley Donen y Gene Kelly).
Papá piernas largas (Jean Negulesco).
1956 **Una cara con ángel** (S. Donen).
El Rey y yo (Walter Lang).
1957 **Gigi** (V. Minnelli).
Oklahoma (Fred Zinnemann).
1958 **Las «girls»** (George Cukor).
South Pacific (Joshua Logan).
1959 **Porgy and Bess** (O. Preminger).
1960 **El multimillonario** (G. Cukor).
Los ballets de París (Terence Young).
1961 **West Side Story** (Robert Wise y Jerome Robbins).
1962 **Gipsy** (Joseph Losey).
1963 **Un beso para Birdie** (G. Sidney).
1965 **Mary Poppins** (Robert Stevenson).
Los paraguas de Cherburgo (Jacques Demy).
1964 **My Fair Lady** (G. Cukor).
Sonrisas y lágrimas (R. Wise).
1966 **Socorro** (Richard Lester).
1967 **El extravagante doctor Doolittle** (Richard Fleischer).
La estrella (R. Wise).
Camelot (Joshua Logan).
1968 **Funny girl** (William Wyler).
Oliver (Carol Reed).
1969 **Hello, Dolly!** (Gene Kelly).
La leyenda de la ciudad sin nombre (Joshua Logan).
1970 **El violinista en el tejado** (Norman Jewison).
1972 **Cabaret** (Bob Fosse).

3. Cine, música y comercio

I

Cuando, haciendo historia, se dice que en 1927 el cine, hasta entonces mudo, rompió a hablar, se comete una inexactitud, o al menos se enuncia una verdad a medias. Lo que realmente ocurrió fue que rompió a cantar. Y desde entonces —la primera película sonora se llamaba, como por casualidad, **El cantor del «jazz»**— la música y el cine no han dejado de darse la mano, de utilizarse mutuamente, unas veces por razones más o menos artísticas, otras, con fines puramen-

Sammy Davis.

Nat «King» Cole.

Dolores del Río.

te comerciales. Dejando aparte el nacimiento del género musical, que, especialmente en las décadas de los 30 y los 40 dio al cine, y en particular al americano, algunos de sus títulos más bellos —aunque el tradicionalismo imperante en la crítica sólo ahora empiece a reconocerlo—, música y cine, cine y música, nunca se separarían ya desde que se unieron por primera vez.

Ya en los primeros tiempos del sonoro, y cuando aún las productoras no habían optado por él completamente, lo que sí sucedió fue que sus dirigentes se dieron rápidamente cuenta de que una canción entonada por la estrella principal de sus películas era la mejor publicidad para aquéllas, su más inmediato y eficaz modo de difusión. Cantaron, en consecuencia, casi todas las figuras del momento. Cantó Dolores del Río **Ramona.** Y cantó hasta Gloria Swanson, que no sabía hacerlo. Nacía así el «tema musical» que luego, industrialmente aprovechado, haría por sí solo la gloria —o al menos contribuiría de modo decisivo a ella— de más de un título.

El «tema musical»

¿Quién, en efecto, puede separar hoy el recuerdo de títulos tan dispares como **El tercer hombre** o **Un hombre y una mujer, Love Story** o **Solo ante el peligro, La colina del adiós** o **Casablanca,** de sus respectivos «temas musicales»? Y no se trata, en lo que se refiere a films con unos años encima, de una «campista» y fácil «operación nostalgia». La música de aquellos films, como la de tantos otros que podrían citarse, antiguos y recientes, estaba íntimamente ligada a ellos y utilizada como algo más que un puro «acompañamiento», como algo más también que un simple reclamo publicitario. Posiblemente, y aunque resulte paradójico, sea más recordada la música de films no musicales que la de muchos pertenecientes específicamente al género musical. El **As time goes by,** de **Casablanca,** es algo mítico en el recuerdo de todo aficionado al cine, y el momento en que Bogart le pide al pianista de su club que lo interprete, al reaparecer en su vida Ingrid Bergman, constituye un hito del cine americano de aquellos años. Como lo constituye la balada que Frankie Laine, sobre música de Dimitri Tiomkim, interpreta al iniciarse **Solo ante el peligro**... El propio Chaplin, el más reacio de los realizadores a introducir el sonido en sus films, lo primero que hace es yuxtaponer a las imágenes de **Luces de la ciudad** la música de **La violetera,** y cuando por fin decide romper su propio mutismo, lo hace para entonar la camelística canción de **Tiempos modernos**...

«Acompañamiento» y «comentario»

Pero, realmente, para que pueda empezar a hablarse de la música cinematográfica al margen del género musical, para que, de un modo definitivo, se pueda decir que no determinadas excepciones —por abundantes que puedan ser—, sino la generalidad de la producción, conceden a la música del film no-musical la importancia que hoy tiene, habrá que esperar bastantes años, contando a raíz del nacimiento del cine sonoro. En efecto, las partituras de «acompañamiento», la «música de fondo» de los films de los años 30, 40 y hasta 50 solían ser de carácter puramente funcional, destinadas a subrayar, de un modo digamos «literario», lo que mostraban las imágenes, como si aquéllas carecieran de la fuerza necesaria. A las escenas de amor correspondía el tañido armonioso de violines; a las de emoción, el despliegue de la percusión. Los compositores de tipo tradicional se limitaban a obligar al espectador a experimentar una sensación determinada en cada momento. La música no comentaba la acción, sino que la reforzaba.

Más adelante, las cosas, aunque lentamente, cambiaron. Hubo un momento incluso, allá por los últimos años 50, en que se pensó que el «jazz» iba a convertirse en el comentario musical ideal para el cine. Pero la ilusión duró poco, y no porque no se consiguieran excelentes resultados, en especial en el cine americano de los realizadores procedentes de la televisión y en el francés de los primeros artífices de la «nouvelle vague», sino porque los sondeos de opinión parecieron dejar claro que el público —que, como paga, manda— no entraba demasiado en materia y, a veces, incluso rechazaba violentamente este tipo de música.

No obstante, el primer paso estaba dado

Y si es cierto que se experimentó un retroceso en el terreno en cuestión, no lo es menos que a partir de aquellos años ya no se volvería —salvo en géneros específicos, como el de terror— a la música «de refuerzo» y se optaría decididamente por el «comentario», por el «tema», dejando de lado violines y bombos. Films pioneros como los citados más arriba ya no serían una excepción, y cada productor buscaría para sus productos un músico cuya creación fuera, para mayor provecho del film, capaz de «funcionar» independientemente de aquél, de ser, por sí sola, escuchada en disco, colaborando así a la popularidad de la película. Los ejemplos, aparte los ya expuestos, son numerosos. Y de hecho, en la actualidad, especialmente en los últimos años, se ha llegado al extremo de que la publicidad de ciertos títulos destaque, tanto o más que el nombre de las estrellas o del realizador, el del compositor.

Tres eran tres

Tres nombres europeos —dos franceses y un italiano— se han impuesto en este sentido: Francis Lai, Maurice Jarre y Ennio Morricone. Lai, tras el impacto causado por su **Badadadada,** se ha convertido en el proveedor insustituible de baladas y temas pegadizos de un realizador tan apegado al impacto inmediato y superficial como es Claude Lelouch, que, por otra parte, tantos seguidores cuenta. Su incorporación al cine americano con el tema de **Love Story** ha acabado por cimentar su puesto de privilegio y, dado el éxito obtenido por música y película —tan mediocres, por otra parte, la una como la otra—, a imponer un modo de hacer.

Jarre trabaja en otro terreno más pretencioso. Su música, que como la de Lai va a la busca del efecto inmediato y de tipo romántico, es, al contrario que la de aquél, grandilocuente y ampulosa. Incorporado, parece que definitivamente, al cine americano, sus títulos más populares son los que ha dirigido David Lean. El **Tema de Lara,** de **Doctor Zhivago,** se ha escuchado miles de veces, y no puede negarse que su repercusión ha contribuido directamente a la del propio film.

En cuanto a Morricone, su «boom» coincide con el del «spaghetti-western» y, más concretamente, con el increíble e inesperado éxito de **La muerte tenía un precio,** de Sergio Leone. Desde entonces, Morricone ha trabajado incansablemente, repitiéndose de continuo a sí mismo, y ha seguido teniendo, con la utilización de temas monocordes e instrumentos insólitos, la misma aceptación. De hecho hay quien dice que, sabedor de que cada una de las músicas de film que compone se convierte automáticamente en un éxito independiente del film —aunque necesite su apoyo— trabaja sin cobrar, seguro de obtener millones con los simples derechos de autor. Ver —o mejor oír— para creer.

II

Pero no son estas las únicas relaciones entre la música y el cine. Hasta ahora se ha tratado de música compuesta «para» el cine es decir, dependiente de él, posterior incluso a la creación del film. Existe también el caso inverso. Es decir, el del film cuya única razón de existir es el hecho de apoyarse en una música cuya existencia es anterior a él. Puede tratarse de la inclusión de una canción conocida en un film, en cuyo caso no se trata de nada determinante. Puede tratarse, también, de aprovechar la boga que conoce un determinado compositor, un particular tipo de música, para enfrentar sobre ellos lo que «a priori» se considera un pingüe negocio.

Tóqueme una biografía

En ciertas épocas, por ejemplo, gozaron de particular boga las biografías noveladas de compositores más o menos clásicos. Alemanes y austríacos abrieron la brecha, dedicando especial atención a los músicos románticos, de Chopin **—El último vals de Chopin—** a Strauss **—Al compás del tres por cuatro—** sin olvidar a Schubert **—La casa de las tres muchachas—**; pero también compositores considerados más «difíciles», como Mozart tuvieron su «biografía»: **El amado de los dioses.** Los americanos, que están a la que salta, visto el éxito de estos títulos y, sobre todo, de **Vuelan mis canciones** —otra vez Schubert—, se lanzaron por el mismo camino, y así Strauss fue el protagonista de **El gran vals;** Chopin, el de **Canción inolvidable;** Liszt, el de **Sueño de amor;** Schumann, el de **Pasión inmortal**...

De hecho, y al margen de los films americanos, que, lógicamente, debían tratar de

Francis Lai.

Jerry Lewis.

Gingers Rogers.

guras originarias de otros países, al carecer el suyo, de Historia incipiente, de glorias propias, las biografías cinematográficas de músicos célebres sirvieron, en general, de válvula de escape de un nacionalismo más o menos desenfrenado, que coincidía con períodos en que el país de que se tratara se sentía particularmente propicio a él. Así, si los films alemanes coinciden con la época hitleriana; la Italia fascista, para no ser menos, también hace sus correspondientes biografías de Verdi, Puccini o Mascagni. Incluso en España se lleva a cabo una no muy afortunada biografía de Albéniz: **Serenata española.** Y los soviéticos hacen desfilar por la pantalla a todos sus músicos populares, de Rimsky-Korsakoff a Glinka, pasando por Mussorgsky, y sin olvidar, naturalmente, a Tchaikowsky. A un Tchaikowsky que, posiblemente, haya sido el más internacionalmente biografiado de los compositores románticos, hasta el punto de existir actualmente en el mercado mundial —al español sólo llegó uno— dos films sobre el mismo tema y de muy diversa significación.

¿Respeta usted a Tchaikowsky?

En efecto, desde el alemán **Noche embrujada** hasta el americano **Song of my heart**, Tchaikowsky parece haber interesado a todos los cinemas nacionales. Pero son las últimas «versiones» de su vida, la titulada simplemente **Tchaikowsky,** soviética, y la británica **The music lovers** las que más tinta han hecho correr, en virtud de su simultaneidad y enfrentamiento. La primera, debida a Igor Talankine, se centra exclusivamente en la vida profesional del compositor, dejando de lado, o tocándola anecdótica e idealizadamente, su vida amorosa. La segunda, del polémico Ken Russell, insiste, por el contrario, en la vida erótica del compositor, una vida erótica que estuvo marcada por el signo de la inversión sexual.

En los países en los que se han visto ambos films —en España, evidentemente, sólo se ha visto el soviético—, se han enzarzado largas e incluso ásperas discusiones sobre cuál debe ser la postura de un creador cinematográfico al llevar a la pantalla la biografía de un personaje conocido. Para unos, la actitud de respeto es la de los soviéticos; para otros el respeto consiste, precisamente, en no disfrazar la verdad. Sea como fuere, el éxito del film de Russell ha superado con mucho al del de Talankine, que en último término no es sino el pretexto para, durante casi tres horas, escuchar los fragmentos más populares de la obra del músico.

¿Principio o fin?

Esto plantea el problema de la posible vigencia, en nuestros días, de films de este tipo. En los años en que la industria del disco era incipiente, tanto en lo que se refiere a difusión como en lo que respecta a calidad, podía entenderse fácilmente que el público se desplazara para escuchar, en versiones irreprochables y fielmente reproducidas, la obra de sus compositores favoritos, aderezada con una historia generalmente banal y no siempre fiel a la verdad. Hoy las cosas han cambiado. El disco es algo de enorme difusión, y la calidad de las obras sinfónicas conseguida es inmejorable. ¿Tiene sentido, en estas condiciones, el trasladarse a una sala de cine para escuchar, entre comentarios y ruidos inevitables, algo que puede escucharse con mucho mayor agrado en el silencio del propio hogar?

Parece que no, y el hecho de que, salvo excepciones como la de los dos films dedicados a Tchaikowsky y algún otro como **Canción de Noruega**, consagrado a Grieg, la producción de films de este tipo haya dejado prácticamente de existir, así parece probarlo.

Otra cosa son films como **Crónica de Anna Magdalena Bach**, de Jean-Marie Straub, film experimental en el que, a través de la hermana del compositor, se nos da una visión de éste y de su obra absolutamente personal y realmente fascinante. Aquí la unión de cine y música es perfecta, el ritmo visual pretende —y lo logra— ser una equivalencia, no una traducción, del musical. Nada más lejos, en suma, que el planteamiento a escala de divulgación de las biografías, de este film no biográfico, aunque esté centrado en una gran figura de la música. Pero, precisamente por su ejemplaridad, se trata de un film que acaba y empieza en sí mismo, sin posible descendencia. Lo que, en último término, les ocurre a todas las auténticas obras maestras.

III

Hay, por último, otra posible relación entre música y cine, quizá la más bastarda, la más evidentemente basada en puros criterios mercantiles. Se trata del aprovechamiento oportunista del éxito de ciertas figuras de la música popular para, utilizando su nombre y su prestigio, garantizar al producto cinematográfico, montado exclusivamente sobre ellos, una rentabilidad inmediata. Gran parte del cine musical partió de estas bases, y si Al Jolson fue el protagonista del primer film sonoro, ello no se debió a otras razones. Ahora bien, el cine musical no se limitó a esto. Incluso los que fueron calificados de films-vehículo, como los diez que interpretara la pareja constituida por Ginger Rogers y Fred Astaire, eran algo más, mucho más, que el simple pretexto para la exhibición de unas danzas que, por otra parte, se inscribían perfectamente en el desarrollo de una acción. Esto sin hablar de la otra gran vertiente del musical de los años treinta, la constituida por los films Warner de Busby Berkeley, en que, si bien era importante la participación de figuras procedentes de otros campos del mundo del espectáculo, lo que contaba a la hora de la verdad era una coreografía de la que la protagonista era la propia cámara y que, en último término, podría haber llegado a idénticos resultados sin necesidad de utilizar —o apenas— profesionales de la danza o la canción.

Otro tanto podría decirse de los grandes musicales Metro de los años cuarenta y primeros cincuenta que, pese a contar con figuras de la talla de Astaire, Gene Kelly, Cyd Charisse, Judy Garland, no fueron nunca, o al menos no lo fueron en los mejores casos, meros pretextos para su lucimiento. Fueron los de la Metro musicales «de director» tanto como «de estrellas», y en ellos la puesta en escena, la coreografía, el ritmo, los decorados, la plasticidad de la imagen, contaban tanto en la composición de los «números» como la habilidad con que sus protagonistas cantaran o bailaran.

Las películas con cante

Se trata aquí, en consecuencia, y para entendernos, más del seudomusical que del musical verdadero. Diríamos del film con canciones, del film con bailes. De films en los que, simplemente, se utiliza a un cantante, a un bailarín famoso, y en una historia creada a su medida se le hace exhibir las facultades que le han hecho célebre en el escenario, sin preocuparse de más. El fenómeno ha sido más frecuente en Europa —donde no existe una tradición del cine musical— que en América, aunque allí también se haya dado, especialmente en los casos de cantantes con pretensiones operísticas, la lista de cuyos nombres va de Diana Durbin a Mario Lanza pasando por divas como Grace Moore, Lily Pons o Risë Stevens. Pero, repitámoslo, se trata de un fenómeno más propio de países aunque no sea más que espectacularmente subdesarrollados. España, sin ir más lejos, ha sido pródiga en este tipo de plantea-mientos.

¿Quién calificaría seriamente de musicales a los films de Sara Montiel? ¿O a los de Lola Flores, o cualquiera de las que en su día fueran calificadas de «mi arma»? ¿O a los de Joselito? ¿O a los de Marisol? En unos casos —Lola, sobre todo— se trataba de poner al alcance de un público popular las actuaciones de una estrella a la que, en directo, costaba mucho dinero ver. En otros, la creación de la estrella canora era puramente cinematográfica, pero ello no quería decir que el producto fabricado para ella fuera un musical, ni siquiera pretendiera serlo. Ninguna de las leyes del género era tenida en cuenta. Guionistas y realizadores se limitaban a añadir a las escenas «habladas» otras «de canto y baile», sin relación con la historia, sin pretensión espectacular de tipo alguno. Quizá el único intento, ya lejano, de inscribir de algún modo las canciones en la acción fueron los films de Imperio Argentina realizados por Florián Rey. Los demás, incluidos los más recientes, fueron meros difusores de la personalidad de un cantante que la había adquirido al margen del cine.

Raphael y los demás... digan lo que digan

El caso de Raphael es particularmente significativo. El «niño» de Linares, en el apogeo de su popularidad, fue el protagonista de cerca de media docena de películas, montadas únicamente en torno a su figura, pero sin que nunca se pretendiera hacer de ellas musicales, ni a la americana ni a la española. Bastaba con hacer del protagonista un cantante, primero desconocido y luego célebre, e hilvanar en un argumento más o menos fotonovelesco los pretextos suficientes para que tanto las canciones ya famosas como otras nuevas pudieran ser desgranadas, generalmente ante un simple telón de fondo, de preferencia rojo. De este modo, la película

Raphael.

Fred Astaire.

Mario Lanza

servía de promoción al cantante al tiempo que su nombre promocionaba el film, y todos contentos. Pero no se producía ningún tipo de ósmosis entre una y otra actividad del personaje, que seguía —sigue— siendo un cantante que a veces hace películas, nunca un señor con una actividad doble.

Lo mismo que ocurre en Italia con los cantantes que, como Rita Pavone, Gigliola Cinquetti, Gianni Morandi o Modugno, se han asomado al cine, con la excepción de Celentano, el único de los italianos que ha diferenciado sus actividades, hasta el punto de negarse a cantar en sus películas.

El caso de Celentano, por su parte, es indicativo de otra vertiente del fenómeno, consistente en el aprovechamiento de un cantante, como atractivo de taquilla, mediante su utilización como actor no-cantante. La operación, en general, ha dado resultados mediocres. Ni el fabuloso Brassens, en Francia, al interpretar un personaje que, por otra parte, era un poco él mismo, en **Puerta de las Lilas** logró convencer a nadie. Y menos aún lo hicieron en el país galo figuras de menos relieve, como la Vartan, Hallyday, Sheila o Françoise Hardy. No es Sinatra quien quiere.

En Inglaterra, los films-vehículo para Tommy Steele o Cliff Richards se vieron reducidos, por lo general, a su real categoría de subproductos para el interior, y habría que esperar a que Richard Lester hiciera sus espléndidos films con los Beatles —**¡Qué noche la de aquel día!, Help!**— para que el cine inglés con grupo «pop» dentro alcanzara internacionalidad, sin contar con que los referidos títulos habrían sido igualmente excelentes aunque no comportaran canción alguna, y que la personalidad de los Beatles fue en ellos tan percutente, si no más, en las escenas de comedia que en las de actuaciones musicales.

Conclusión

Los casos, por último, y como ejemplo máximo de subdesarrollo, de cantantes latinoamericanos, como Jorge Negrete o la inmarchitable Libertad Lamarque, son la demostración por el absurdo de hasta qué punto el cine —un determinado tipo de subcine— puede utilizar a un cantante como reclamo sin que, aparte los naturales presupuestos de orden mecánico, se produzca la menor interferencia entre cine y canción, sin que la imagen del cantante varíe de la que ofrece en los escenarios ni el producto cinematográfico varíe de lo que sería si no hubiera un cantante de por medio.

Claro es que, en última instancia, de lo único que se trata en estos casos es de operaciones comerciales que, si no benefician al cine ni al espectador, sí benefician al productor y al cantante, que con frecuencia son una misma persona. Contra esto nada puede hacerse, ni hay por qué. El fenómeno es lógico, hasta cierto punto, en una sociedad mercantilizada, y al parecer inevitable. ■ **C. S. F.**

4. Las grandes orquestas

La aparición de las grandes formaciones de música popular se remonta a mediados de la década de los años veinte. Tradicionalmente, se denomina «era de las grandes orquestas» al tiempo que va de esa fecha hasta cerca de 1950. Pero más lógico sería considerar a la actual época de las grandes orquestas, aunque por razones bien diferentes, como se verá.

La gran orquesta o «big band» y la pequeña orquesta o «combo» suceden históricamente a las primitivas orquestas de baile, a las fanfarrias («brass bands») de Nueva Orleáns y a las grandes formaciones casi sinfónicas, tales como las de Elgar, Marion Cook y Wilbur Sweatman. En realidad, hablar de orquestas en esta época es hablar de «jazz». Las bandas de otro tipo (y cada país ha contado siempre con las suyas) han tenido escasa influencia en la progresión de la música popular de nuestro siglo.

La primera gran formación de este tipo es la de Fletcher Henderson, pianista conocido como el «Paul Whiteman negro», que en 1924, cuando contrató a Armstrong, abandona la música comercial para dedicarse al «jazz» puro, con músicos siempre de primera fila. La orquesta de Fletcher se mantendría en el primer plano hasta 1928, fecha en que aparece la de otro pianista, Duke Ellington. La orquesta de este último, sin duda la más

importante de la historia del «jazz», no ha cesado de estar viva aún hoy, tan lejos ya de la que fuera su época dorada.

Al tiempo que los músicos negros se agrupan para tocar, dirigidos casi siempre por un solista excepcional, también los blancos comienzan a fundar las primeras orquestas de baile-«jazz», por lo general más poderosas en todos los órdenes, aunque menos fieles a la nueva música nacida en Nueva Orleáns. Suelen ser buenos solistas o empresarios decididos, que saben lo que el público quiere y que cuentan con medios para encontrar contratos y pagar bien a los músicos. Algunas de estas formaciones llegan de tiempo atrás. Simplemente van paulatinamente mudando sus temas bailables hacia el «jazz», sincopando la música o incluyendo en el repertorio temas ya divulgados por los músicos negros que desde 1917 invadieron Chicago y Nueva York. Esto ocurría a partir de 1920 a las orquestas de Ray Miller, Ted Lewis, Ben Pollack y Paul Whiteman. Por supuesto, sólo remotamente pueden considerarse orquestas de «jazz». En realidad, se trata de hombres que «chupan rueda», versioneros de lo que estaba más de moda. Lo cual, por otro lado, no quiere decir ni mucho menos que sean desdeñables.

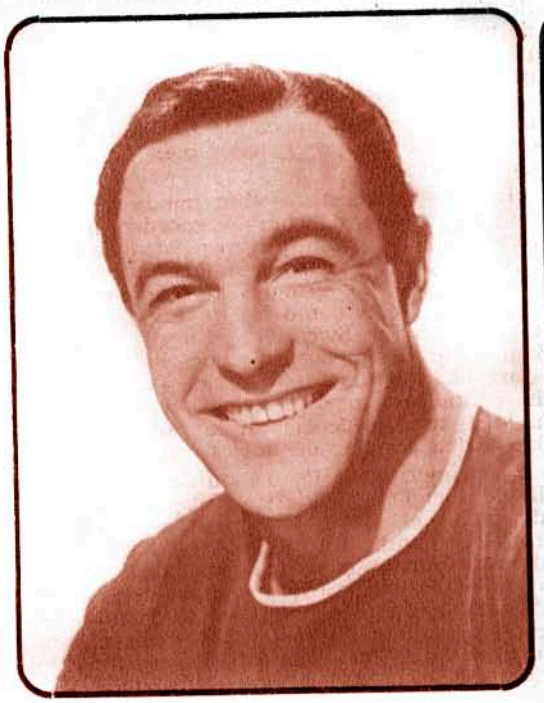
Esta tendencia iría a más en los años treinta, aunque ahora los directores eran auténticos «envenenados» por el «jazz». Las orquestas que reunieron Benny Goodman y Artie Shaw ofrecían en ocasiones un «jazz» casi sinfónico, bailable desde luego, pero siempre digno en cuanto tal. A su lado se multiplicarían formaciones muy famosas, aunque de menor calidad. Woody Herman, Krupa, Stan Kenton, Casa Loma y los Dorsey serían los más notables continuadores de esta tendencia, con más o menos fidelidad al «jazz», más o menos metidos en el comercialismo exigido por la época.

A continuación de los dos citados, otros muchos músicos negros formaron orquestas. Grandes o chicas, buenas o mediocres, fueron millares. Destacar a las de Calloway, Lunceford, Carter, Basie, Hines, Millinder es sólo mencionar los nombres principales. Ya después de la segunda guerra mundial las grandes orquestas de este tipo son raras. Hampton, Gillespie, Mulligan, Quincy Jones (estos dos, como orquestadores) llenan casi por completo la breve lista. En realidad, a partir de 1945 sólo funcionan las tres orquestas clásicas del «jazz»: Ellington, Herman y Basie. Las blancas, por su parte, tienen cada vez menos que ver con el verdadero «jazz», aunque sus fundadores fuesen buenos solistas de este género: Glenn Miller, Harry James, Les Brown...

Pero, ¿cómo eran, qué hacían esas primitivas grandes formaciones? Casi todas ellas eran orquestas de baile, al igual que las bandas clásicas dedicadas al vals y a la polca. Pero ahora tocaban incluso esas mismas cosas a ritmo distinto. Tocaban «jazz» o música convencional a ritmo distinto. Los discos apenas tenían difusión, ni tampoco la radio; de modo que para bailar se necesitaba la presencia de la orquesta «en vivo». Y como esos años fueron quizá los más apasionados por el baile de toda la Historia, tal y como se narra en el capítulo correspondiente a ritmos y bailes, se precisaban centenares de orquestas que animasen locales de todo pelaje, desde los grandes hoteles a los merenderos suburbiales.

Algunas de esas orquestas grabaron discos, más que otra cosa, como medio de propaganda, y tanto los músicos como los vocalistas se intercambiaban con asombrosa facilidad. Si un director lograba hacerse seriamente rico, como Whiteman, podía permitirse el lujo de contratar a los mejores, fueran o no adecuados a su formación. Y así ocurrió que, siendo la suya una orquesta en cierto modo tradicional, tuvo a sus órdenes a gran parte de los mejores solistas del «jazz».

En algunos casos, las grandes orquestas llegaban a desempeñar el mismo papel que actualmente tienen las casas de discos. Un director-empresario podía poseer varias (Whiteman, indiscutible ídolo de los años veinte, llegó a ser dueño de cincuenta y dos) intercambiar sus músicos, mantenerlos consigo gracias a contratos de toda índole, cederlos, «promocionarlos» hasta el paroxismo, explotarlos, silenciarlos... Y si no fueron



Gene Kelly.

Cyd Charisse.

Xavier Cugat.

Benny Goodman.

ellas precisamente las más adictas al «jazz» naciente, consiguieron al menos difundirlo por todo el mundo, mediante los solistas que de vez en cuando se lanzaban a las fiebres de la improvisación sincopada mientras los bailarines descansaban o sus colegas se refrescaban con cerveza. En este sentido, su importancia fue decididamente capital.

Así como ahora todo músico aspira a grabar un disco, en la época de que hablamos la mayor aspiración de todo solista era formar un propio grupo para participar con él en sesiones de baile, incluso en conciertos mastodónticos, como los de Benny Goodman. Solían comenzar como tríos, cuartetos, quintetos, etc., para ir progresivamente aumentando, cuando era posible, a formaciones más extensas. El clarinetista Goodman reúne su primera formación importante en 1934. Cuando en 1938 consigue dar un concierto en el Carnegie Hall, de Nueva York, hasta entonces reservado a la música «seria», Goodman llega a su apogeo. Mas a partir de 1944, con el general declive de todas las grandes orquestas, comienza a disminuir el prestigio del «rey del "swing"», y termina dirigiendo un sexteto con el que recorrerá Europa. Más tarde, en 1962, volverá a dirigir una gran orquesta, pero ya no es la suya; ha sido formada para la circunstancia.

Esta trayectoria no es única, sino en cierta manera arquetípica. Incluso otras orquestas igualmente famosas duraron menos tiempo. Los más destacados músicos tendían a independizarse al frente de una formación propia (es el caso, por ejemplo, de los Dorsey, que empezaron bajo la batuta de Whiteman), y por eso es casi imposible decir de cuántos intérpretes estaba formada una orquesta y cuáles eran. Los nombres y el número cambiaban de un día para otro.

Las orquestas, por tanto, proliferaron aproximadamente como los grupos instrumentales contemporáneos. Más o menos efímeras, sólidas, amplias y buenas, fueron centenares las que llenaron de canciones el segundo cuarto del presente siglo. Una porción reducida de las mismas consiguieron sobrevivir gracias a grabaciones apresuradas y a veces muy por debajo de sus posibilidades, pero no obstante llenas de interés. Hasta bien entrada la década de los cincuenta, y particularmente en los últimos diez años, no aparecería el nuevo tipo de orquesta, muchas veces fantasma, dedicada sobre todo a la grabación. La llegada de los «rockers» furiosos eliminaría para siempre la orquesta numerosa, con sus solistas, sus animadores y sus impresionantes «shows». Desaparecido un género de baile, suplantado por otro más individual, las orquestas clásicas pasarían también a la Historia. Glenn Miller antes y los Dorsey después, aunque contemporáneos, serían los nombres más destacados de este tipo de formación.

Al igual que Goodman, era blanco y se sentía inclinado al «jazz». Más aún, si los dos triunfaron en toda la línea es porque tocaban con cierto «swing» venido del «jazz». En realidad, sólo podríamos distinguir dos clases de orquestas según procedencia: la salida y formada en torno a un instrumentista de «jazz», más o menos puro, y la dirigida por sudamericanos o españoles y dedicada sobre todo a los ritmos del Sur del Continente. El catalán Xavier Cugat y sus rumbas, el cubano Pérez Prado y sus mambos, Tito Puente, la Aragón con el cha-cha-chá, el venezolano Edmundo Ros y sus tropicalismos a la europea, etc., pueden representar a su vez a los millares de «orquestas típicas» que animaron los salones de medio mundo con los ritmos latinoamericanos.

El trombonista Glenn Miller había nacido en Iowa el primero de marzo de 1904. Hasta los treinta años estudió y trabajó con diversas bandas a lo largo de toda la Unión, entre ellas, las de Ben Pollack (1926), Paul Ash (1928), Red Nichols (1929), Goodman (1930), los hermanos Dorsey (1934) y el británico Ray Noble. De 1935 a 1938 intenta formar una orquesta propia con los ahorros de muchos años, pero los comienzos son particularmente difíciles. Estos «principios difíciles», tan generalizados entre los yanquis, son muy reales en los que al cabo habían de ser grandes directores de orquesta (recuérdese el caso de Goodman). Durante meses, los hombres de Miller tocan en Nueva York en varios locales, pero únicamente «para hacer bulto». Pero en 1939 consigue imponerse «el nuevo sonido». Miller, improvisador modesto, es un magnífico arreglador. Empleando el clarinete al unísono con los saxos en la sección de instrumentos de lengüeta, y después de mejorar varias veces la sección rít-

Danny Kaye.

Sammy Davis, Jr., y Peter Lawford.

mica, Miller consigue enfrentarse con éxito a un Goodman y a un Dorsey. En 1939 realiza varias grabaciones que pasarían a la historia: **Patrulla americana** (unos treinta millones de discos vendidos hasta el momento), **Little brown jug, En forma, Sunrise serenade.**

En seguida, Miller fue votado como el mejor director de orquesta de baile, y su formación, como «La mejor banda dulce». Su popularidad era entonces grandiosa, no superada por nadie. En 1942, Miller se alista en el Ejército y dentro de él se dedica a animar a sus compañeros metidos en la guerra. Parte de ella la pasó en Europa entre soldados; Miller había alcanzado el grado de comandante, lo que contribuyó a incrementar si cabe su prestigio entre los norteamericanos. Pero el 16 de diciembre de 1944 desapareció el avión en que viajaba de Inglaterra a Francia. Aunque Miller murió prematuramente, su música perdura, como demuestra el hecho de que sus discos aún siguen vendiéndose. El batería Ray Mac Kinley primero y luego Buddy de Franco intentaron hacerse cargo de la famosa orquesta, pero a ninguno de los dos les fue posible continuar los pasos del gran Miller.

Idolo indiscutible entre los yanquis, en 1953 se realizó una película sobre su vida (**The Glenn Miller story**), con música de Henry Mancini. Miller no era un solista excepcional ni tampoco un compositor o arreglador de genio, pero supo dirigir una formación compleja de manera entonces original y personalísima. Además de los títulos citados, son inolvidables **Pennsylvania 6-5000, Chattanooga choo choo** (del film **Sun Valley serenade**), **Kalamazoo** (de **Orchestra Wives**), **Moonlight becomes you, So many times,** etc. Entre los vocalistas que trabajaron a sus órdenes hay que citar a Ray Eberle, Tex Beneke, Marion Hutton, el cuarteto The Modernaires y Skip Nelson.

Glenn Miller sería, junto a los hermanos Dorsey, la más grande y popular figura de las orquestas de baile. Con leves diferencias, su música y sus biografías son iguales. La época exigía una determinada funcionalidad en la música, y estos hombres —como tantos otros— satisficieron esas necesidades. Describir minuciosamente sus éxitos nos llevaría demasiado lejos. Al menos un centenar de orquestas del género alcanzaron cierto renombre. En los diccionarios anexos se retratan l las más importantes.

Pero sería erróneo considerar a éstas como las únicas orquestas importantes en la historia de la música popular. Cierto que llenaron una época, cierto que esa época ha sido llamada «de las grandes orquestas», pero ni los «rockers» ni los grupos surgidos a partir de los Beatles pudieron eliminar este tipo de grandes formaciones. Al mismo tiempo que las orquestas de baile atraían al público jo ven, otro tipo de orquestas, paulatinamente volcadas hacia la radio, la televisión y el disco, triunfaban entre una audiencia más vasta y, por lo general, de edad adulta.

Por supuesto, su música tenía muy poco que ver, o nada, con la de las anteriores. Desaparece casi por completo la percusión; los vientos quedan reducidos, y al mismo tiempo se multiplica la sección de cuerdas. Si las anteriores coinciden histórica y temáticamente con la época dorada del «jazz», éstas son contemporáneas de los «crooners», interpretan sus mismos temas dulces, melancólicos; los acompañan. Surgen muy cerca de 1950 y el descubrimiento, como antes, hace que se multipliquen los conjuntos de este tipo. «Cuerdas soñadoras», «Violines mágicos», «Pianos soñadores», «Guitarras a la luz de la luna»... Los directores no son trombonistas, clarinetistas, trompetas o baterías sino violinistas y pianistas. Solistas virtuosos, echan mano de arreglos específicos y de temas adecuados. Fragmentos clásicos «fáciles» pasan a encabezar las listas de éxitos junto a los grandes del «rock and roll». Melodías eternas, muchas veces escritas para el cine, resurgen en estas formaciones puramente instrumentales. Si en sus comienzos utilizan vocalistas «crooners» para apoyarse publicitariamente en ellos, los medios de difusión les permiten pronto actuar sin ellos.

El caso más típico y notable de este grupo de orquestas es sin duda el de Mantovani. Annunzio Paolo Mantovani nació en Venecia el 15 de noviembre de 1905. Su padre era primer violín de La Scala de Milán, cuya orquesta dirigía entonces Arturo Toscanini, y enseñó a tocar este instrumento a su hijo. Cuando Mantovani, conocido amistosamente por Monty, tenía dieciséis años, la familia se trasladó a Inglaterra, y el muchacho comenzó a trabajar como violinista profesional. A los

veinte tenía ya una pequeña orquesta en un hotel londinense y aparecía ocasionalmente con ella en emisoras de radio. En 1930 funda la llamada Típica Orchestra, que, por cierto, de «típica» no tenía nada, con la que alegra las comilonas de los potentados en restaurantes de lujo y suaviza sus digestiones. Diez años más tarde comenzaría a grabar con cierta regularidad, aunque con poco éxito. Hasta 1951 no conseguiría una audiencia multitudinaria.

Pero desde entonces, Mantovani ha figurado siempre a la cabeza de los directores de orquesta semiclásica. Fue el primero que vendió un millón de LPs estereofónicos, y sus «shows» de televisión han sido pasados por cadenas de medio mundo. Como es lógico, y aunque pueda ser considerado como director inglés, la mayor parte de su renombre lo ha alcanzado en y desde los Estados Unidos. Con su «cascada de cuerdas» ha grabado centenares de títulos y vendido unos veinte millones. En 1951 lanzó **Charmaine** y **Wyoming**, los dos éxitos primeros. A partir de entonces nunca estaría Mantovani lejos de los primeros puestos. Citemos entre sus grandes creaciones, **Greensleeves (Mangasverdes)**, tema muy popular en el mundo anglosajón desde el siglo XVI, la **Rapsodia sueca**, que adaptó otro gran director, el canadiense Percy Faith, **La canción del Moulin Rouge**, de Auric, **Christmas Carol**, **Los valses de Strauss**, **Exitos escénicos** (1955), con los temas de la comedia americana, **Temas de películas** (1957), **Joyas eternas**, **Exodo** (1960), **Italia mía** (1961) y docenas de otros.

Un poco en esta línea podríamos considerar al compositor Henry Mancini, autor de incontables éxitos de películas, al alemán Zacharías y sus violines mágicos, al pianista Carmen Cavallaro (1915, orquesta fundada en el 39), a los franceses más modernos, Pourcel y Mauriat y a tantos otros.

En líneas generales, este tipo de orquesta tuvo su apogeo en la década de los cincuenta. Posteriormente, muchas de ellas han continuado vivas, pero los gustos del público tienden más a la moderna orquesta de música ambiental, coleccionista y versionera de éxitos momentáneos, a las cuales no sería erróneo asimilar parcialmente las anteriores. Pero Mantovani y sus similares eran puristas, acomodaban la música a sus exigencias en vez de plegarse a las necesidades de ésta. Y ahora no ocurre esto.

Ahora —un ahora que puede iniciarse a principios de la década de los sesenta— las orquestas han venido a convertirse en laboratorios de música al servicio de la sociedad de consumo. Era desde luego la mejor manera de que ellas mismas fueran consumidas.

Los teóricos de la racionalización del trabajo descubrieron que los montadores de coches en cadena rendían más si se les ponía una determinada música a un concreto volumen. Aumentaba la producción del hombre igual que aumentaba la cantidad de leche en las vacas o el peso de los cerdos. Se descubrió que la música no sólo amansaba las fieras (lo cual sigue siendo discutible), sino que también las hacía más laboriosas y calladas. Entre el ronquido de los martillos, junto al tecleo de las máquinas de escribir, al unísono con las tijeras de las modistillas, la música adquiría una funcionalidad metálica, inhumana.

Y descubierta la fórmula, había que ponerla en práctica. ¿Quién abastecía de sonido a las numerosas sociedades creadas para dotar de música ambiental a todo aquel que decidiera pagarla una vez comprobadas sus ventajas? Las orquestas. Las orquestas y solistas que consiguieran un sonido orquestal, los Ferrante y Teicher, los Santo y Johnny, los Ronnie Aldrich.

La proclamada melosidad de los «crooners» queda multiplicada por mil. La era de las grandes orquestas nos parece ridícula si analizamos el número de las que hoy se dedican a fabricar música ambiental. Cada marca grabadora de cierta categoría tiene su propia cuadra de músicos capaces de dirigir una orquesta de modo semipersonal. Músicos de prestigio, catapultados a la fama gracias a su abundancia creadora. Pero la orquesta, como tal, raramente existe. La grabadora contrata accidentalmente o en nómina a una centena de instrumentistas y se los va cediendo a los distintos directores para que los hagan tocar como ellos quieren. Son los mismos que ponen música de fondo a las voces de los cantantes «pop», son los mismos que **arreglan** lo que les pongan a mano, son los hombres que en pocos años llegan a grabar cuatro o cinco títulos a la semana, sin figurar nunca o pocas veces. Son instrumentistas de fondo. Y las orquestas que componen, fantasmales, inexistentes. Sólo existe el nombre del director, que suele ser el que arregla las partituras. Y a veces, un solo director utiliza varios nombres, como el alemán «Roberto Delgado».

Esta situación hace que crezcan en progresión geométrica las versiones de títulos de éxitos antiguos o modernos. ¿Cuántas versiones hay de la **Andalucía**, de Lecuona, del

Fred Astaire y Gene Kelly

Bésame mucho, de **Early in the morning**, del **Tema de Lara?** Se prefieren, evidentemente, temas melódicos (el bolero es el ideal), y las orquestaciones han de ser soñadoras, leves. Se trata de una música que no exija ser escuchada, que solamente se oiga. Y se oiga de tarde en tarde, tres compases de cada canción, un solo brillante.

Los procedimientos son innumerables. De vez en cuando aparecen unos coros diluidos (Norman Luboff, Ray Conniff), o un piano «percutidor», o una fantástica guitarra (Al Caiola), o una hilera de violines taumatúrgicos, o unas marimbas rítmicas (Mongo Santamaría), o bien todo al mismo tiempo, conforme a lo que pida la canción. Paul Mauriat, que se hizo célebre con **Love is blue**, aquel tema eurovisivo, es un genio asimismo cuando interpreta los «vals musettes». Porque tanto como el arreglador, interesan los medios. Dado que se trata de una música eminentemente técnica o tecnificada, funcional e inescuchada, que va a recorrer millones de kilómetros en todo el mundo a través de hilos de cobre o de ondas herztianas, ha de producirse en fábricas de la mejor calidad. La contemplación de la grabación de un LP de este tipo es todo un espectáculo maravilloso, donde al arte primitivo de la música, se une el arte de los micrófonos y las luces de colores empotradas en increíbles máquinas.

Tan importante como el arreglador-director es el estudio. Y de tal manera, que muchas «orquestas» jamás se han atrevido a actuar cara al público, en «vivo», porque su sonido, famoso en disco, deja mucho que desear. Puesto que se trata de una música cuya utilidad ha sido proclamada por los ingenieros, los ingenieros (de sonido) habían de intervenir activamente en su producción.

No se crea, con todo, que tales interpretaciones estén carentes de arte. Incluso nos atreveríamos a decir que es una pena que hayan sido dedicadas al silencio sonoro, porque en algunos casos se trata ciertamente de verdaderas interpretaciones magistrales.

El caso de Ray Conniff puede servirnos de ejemplo. Una buena estadística nos enseñaría que en todo momento, en algún lugar del mundo está sonando su música. Indudablemente, Conniff es, con Mancini, de los mejores, de los más veteranos. Ray Conniff había nacido en el Estado de Massachusetts, el 6 de noviembre de 1916. Sus primeras armas sonoras las hizo junto a Johnny Mathis (1956), Guy Mitchell y Johnny Ray, todos ellos «crooners» bien famosos y conocidos. Después de grabar títulos como **Band of gold, Caminando bajo la lluvia, Cantando el «blues», Maravilloso, maravilloso** (Mathis), Conniff descubrió con **S. Wonderful** su sonido, un sonido de sobra conocido. En los arreglos de Conniff, unas pocas y seleccionadas voces humanas completan a la orquesta, por lo demás poco numerosa. De este modo, cualquier canción resulta personal. El propio Conniff aporta su voz, amén de su trombón, cuando lo cree conveniente.

Pero si los temas de Ray Conniff son prototípicos para ambientaciones y funcionalismos (y en este apartado podríamos mencionar al menos medio centenar de orquestas modernas y conocidísimas), no queda mal, ni mucho menos, en director. Su doble LP **In concerto** es realmente una obra maestra, con temas de todos los tiempos tocados realmente «en vivo».

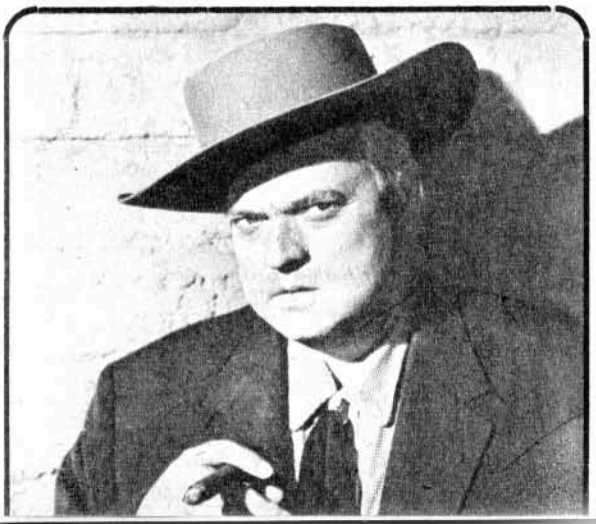
Conniff ha grabado docenas de discos. Nueve LPs han sido galardonados con el Disco de Oro. Su versión del **Tema de Lara** (coral) obtuvo otro importante galardón. Sus ventas son fantásticas, como las de casi todos los músicos del ramo. Y es que sus discos, todos los discos de las orquestas ambientales, casi siempre con lindos rostros en las carpetas, no sirven sólo para ambientar, sino también para bailar (cuando se quiere bailar mejilla-mejilla).

Y para escuchar. Pues, en definitiva, se trata de buena música.

Dos temas inolvidables

En 1950 surgieron muchos discos «número uno», muchas canciones célebres. Pero ninguna tanto como un tema exclusivamente instrumental de un artista que no reapareció más. Nos referimos al **Tema de Harry Lime**, de la película **El tercer hombre.** El film, de Carol Reed, fue uno de los más significativos en cuanto expresión cinematográfica de la llamada «guerra fría». Una extraña musiquilla subrayaba la inquietante presencia de Orson Welles. El autor e intérprete de aquella melodía era Anton Karas, un citarista ambulante a quien Reed descubrió en la Viena de la posguerra. Lo llevó a Londres y allí grabó la célebre música. Karas, nacido en 1906, ganó dinero para poner una lujosa taberna en Viena llamada, naturalmente, El **tercer hombre.** En total, se calcula que se vendieron cerca de cincuenta millones de discos.

También el otro tema habla de posguerras. **Mack, the Knife (Macky el Navajas)** pertenecía a la obra de Bertold Brecht **La ópera de los tres peniques** (1928, música de Kurt Weill) y tenía su origen en la canción Moritat de una ópera del siglo XVIII. El nuevo título se lo puso Armstrong. Asentados en Norteamérica a causa del terror nazi, Brecht y Weill dieron a conocer la obra, cuya can-



Orson Welles.

Johnny Mathis.

Judy Garland.

Dean Martin y Bing Crosby.

ción más pegadiza se popularizó rápidamente. En torno a 1956 se hicieron más de veinte versiones distintas, la más célebre de las cuales fue la instrumental del trío Dick Hyman. Bobby Darin se hizo de oro cantándola de nuevo en 1959. En España, la versión más difundida fue, quizá, la de la rubia y cimbreante Sandra Lebrocq.

Judy Garland

La recuerdo en diciembre de 1968, en Londres. No eran unas Navidades particularmente frías. Había nevado con una cierta regularidad y Monet no hubiera desdeñado lo luminoso de la atmósfera. Ella tenía cuarenta y ocho años y la quedaban seis meses de vida (los efectos del alcohol son de naturaleza acumulativa). Y yo hubiera dado cualquier cosa por tender mi abrigo sobre la nieve esponjosa y que ella me hubiera sonreído a mí solo, y no como a uno más entre los que aquella noche llenábamos el **Talk of the Town.** Y ella, iluminada por una simple luz cenital cantaba **Over the Rainbow,** logrando que a uno se le empañara la mirada y le amargara aún más el whisky, dificultando su trasiego. En 1939, es decir, treinta años antes, Judy Garland había conseguido con esta canción el Oscar de la Academia para Harold Arlen. La melodía pertenecía a la película **The Wizard of Oz** y a lo largo de los años hizo estremecer los muros del London Palladium, del Palace Theatre, del Carnegie Hall...

En la voz de Judy Garland se contrastaba la alegría de los veinte, la amargura de los treinta, la melancolía de los cuarenta y el sarcasmo de los cincuenta. La flexibilidad de aquel lamento vocal pasaba del tema más ligero al más angustioso, dejando siempre una impronta de sentimiento estepario. Cuando Judy canta brota su historia personal como un borbotón de tensiones crispadas. Una gata en un callejón del Bronx cantando hasta la lágrima. En una de sus más famosas canciones, **I can't give you anything but love, baby** (un éxito de 1928 escrito por Dorothy Fields y Jimmy McHugh) se expresa toda la capacidad emotiva de la maravillosa frontériza que fue Judy Garland, una mujer que sólo triunfó en el escenario, constituyendo su vida sentimental una ruta hacia el desguace. Podría haber afirmado, como Modigliani: «En realidad, señores, lo que domino es el arte de trasegar alcohol».

Judy Garland nació el 10 de junio de 1922, en Grand Rapids, Minnesotta, con el nombre de Frances Gumm y en el seno de una familia entregada al «show business», del que no se habría de alejar en toda su vida. De hecho, ésta se plegó siempre a los dictados del espectáculo ya desde los dos años y medio, en que cantó en público **Jingle bells.**

A los doce años, Frances Gumm se presentaba en los estudios MGM, de Hollywood, a solicitar trabajo. Uno de los directivos de la Metro quedó impresionado ante el desparpajo, la precoz experiencia y la belleza de la criatura que tenía ante sus ojos. «Es tan bella como una guirnalda **(garland)** de flores», y así nació una nueva luminaria, Judy Garland, que al año siguiente (1935) debutaba junto a Dianna Durbin en el film **Every sunday afternoon,** con el que daba comienzo una inolvidable secuencia de éxitos.

Durante los descansos, Judy tomaba lecciones de todo lo que consideraba importante para el desempeño de su carrera; en los rodajes, un director escénico se situaba detrás de las cámaras. Así consiguió en 1936 el éxito de **Pigskin Parade,** y dos años más tarde el de **Broadway melody of 1938.** Luego vendría la serie de Andy Hardy, junto a Mickey Rooney, y en 1939, el resonante triunfo de **The Wizard of Oz (El mago de Oz),** con la maravillosa canción **Over the rainbow.** La canción constituía, en realidad, un espejo puesto a lo largo del camino existencial de Judy Garland, siempre en pos de una felicidad que jamás le fue dada, en pos de algún dichoso, «más allá del arco iris», con el que jamás dio. Pronto comenzaron las desdichas.

Las continuas demandas de los productotores, los vertiginosos rodajes, los descalabros sentimentales, comenzaron a surtir su efecto. Cuatro matrimonios sucesivos no pudieron componer un equilibrio para una vida entregada a excesivas presiones. Ni David Rose, ni Vincente Minnelli, ni Sid Luft, ni Mark Herron supieron comprender a aquella maravillosa criatura que «sólo podía ofrecer amor».

Tras un paréntesis de unos cinco años —hubo de superar una crisis de obesidad, el desdén de las productoras ante esa misma crisis y varios contratiempos sentimentales—, Judy Garland comenzó a recorrer los esce-

Mickey Rooney.

Count Basie.

narios anglosajones, logrando que el público norteamericano e inglés se viniera literalmente abajo cuando la escuchaba en persona. Su figura y su voz siempre ejercieron el magnetismo del sentimiento que se percibe restallante en la médula. Judy Garland caminó en solitario, a lo largo de toda su vida, atravesando un páramo chirriante en busca de una parcela de felicidad. La melancolía del mundo gimió «con las cuerdas de su corazón» (**Zing went the strings of my heart**, de la película **Listen darling**). Y sus canciones no constituyen sino testimonios de una existencia errante. Ahí quedan **You made me love you**, de la película **Broadway melody of 1938**; **For me and my gal**, de la película del mismo título (1941); **The Trolley Song**, de **Meet me in St. Louis** (1944). O esa canción en la que se explicita todo lo que Judy ofreció, sin resultado, a lo largo de su vida: **I can't give you anything but love, baby.** Robert Aldrich la utilizó como obertura musical de su film **The Grissom Gang**; Henry Miller la incluye entre la música de su obra teatral, **Just wild about harry.**

Judy murió en Chelsea (Londres), el 22 de junio de 1969. Dejaba un memorable legado musical y una imagen —una gabardina blanca, una nariz respingona, un flequillo perfecto— indeleble en un horizonte sentimental estepario.

Frank Sinatra

En 1966, Frank Sinatra conseguía con **Extraños en la noche** su último disco de oro. En 1939 grababa **All or nothing at all**, que, relanzado en 1943, sería su primer éxito millonario. Con veintisiete años de intervalo, el hombre de la sonrisa en los labios y el eterno sombrero en el cráneo se mantenía en el primer puesto de la música popular. Sinatra es el caso extremo de perdurabilidad, de profesionalismo. Sobre él se han escrito libros enteros, su nombre ha aparecido en la primera página de todos los periódicos, todo lo ha hecho, todo lo ha intentado, todo lo ha conseguido. Es el cantante «pop» más antiguo, más escuchado.

Francis Albert Sinatra nació en Hoboken (New Jersey) el 12 de diciembre de 191 en el seno de una familia pobre de orige siciliano. En su juventud probó dedicarse boxeo, fue jefe de bomberos, repartidor d periódicos, policía y periodista. Pero un dí fue con una amiga a ver una película de Bin Crosby (once años mayor que él) y decidi dedicarse al mundo del espectáculo.

En **La hora del aficionado**, programa r diofónico de Major Bowes, obtuvo el prime premio cantando el tema de Cole Porter, N **che y día**, junto al grupo de los Hoboke Four. Con ellos empezó a actuar ese mism año, 1937, hasta que los abandonó para colo carse como animador en un local llamad La Cabaña Rústica. Allí estuvo hasta 1939, q que le oyó Harry James y le contrató com vocalista («crooner») de su orquesta. Au que sólo estuvo con él seis meses, tuvo tie po para grabar su primer disco.

Pero un día, Tommy Dorsey se enfadó co los miembros de su orquesta al encontrarl medio borrachos durante una actuación decidió contratar nueva gente. Entre Como Sinatra, se decidió por este último. Durant los dos años que estuvo con Dorsey, Sinatr aprendió más que en toda su vida. En es tiempo aparecieron muchos discos: **The on I love belongs to somebody, Else, There ar such things, Polka dots ante moonbeams, I'll be seeing you, I'll never smile again**... Gr cias a las estaciones de radio, Sinatra brill pronto más que la misma orquesta, así qu la abandonó en 1943 y se lanzó solo.

En una actuación junto a la orquesta d Benny Goodman, el agente de prensa del can tante, George Evans, se encargó de alec cionar a las quinceañeras que llenaban e Paramount de Broadway, y éstas comenz ron a chillar, desmayarse, patalear, con l que Sinatra se convirtió definitivamente e estrella. El truco, que tanto resultado habí de dar en años posteriores, hizo que desd entonces se conociera a Sinatra como «L Voz».

En los diez años siguientes se multipli carían los discos y las películas. Alez Sto dahl se encargaba de los arreglos orquest les según el estilo de la época y en el ma puro estilo «crooner»: predominio de viol nes que encajan perfectamente en las ba

(...) románticas interpretadas por el nuevo ídolo.

Fueron diez años de éxitos notables. Pero, llegada la paz, el ídolo comenzó a desmoronarse, porque sus temas blandengues hartaban a la mayoría. Mitch Miller fue contratado como arreglador y preparó canciones efectistas, con mucha batería y vientos. Sinatra llegó a grabar con los hermanos Marx. Sus discos no se vendían y las compañías grabadoras lo estaban olvidando. Sinatra vivía de la televisión y de los cabarets. Pero en 1953, gracias al papel de Maggio en el film **De aquí a la eternidad**, obtendría el Oscar de la Academia. Su sobriedad como actor le salvó como cantante.

Aparece en escena Nelson Riddle, que impuso a Sinatra una disciplina inflexible. Buscó ritmo en las canciones y pronto Sinatra volvería a brillar, ahora como «Mr. Swing», faceta ya inseparable de su personalidad artística. Surgen temas como **All the way, Come fly with me, I've got you under my skin, How little we know**... Reafirmado gracias al swing, Sinatra volvería a las baladas, pero más sólidas, más firmes, incluso más amargas. El que fuera ídolo de jovencitas —ya maduro— se convertía en ídolo de gente de todas las edades. Discos como **Come dance with me** y el LP **Songs for swinging lovers** (1959) alcanzarían ventas impresionantes.

En 1961 funda su casa grabadora, Reprise, y su clan: Sammy Davis, Dean Martin y el propio Crosby. Dos años más tarde la vendería a la Warner y sería nombrado vicepresidente de la compañía. En Reprise graba temas como **The oldest establishment**, los LPs **It might as well be swing** y **Sinatra-Basie**, con Count Basie y arreglos de Quincy Jones. La canción **Fly me to the moon** está en el primero de ellos. El hombre a quien Crosby había enseñado a cantar era toda una figura. Su clan levantó más escándalos que ningún otro. Los líos amorosos de Sinatra (ha estado casado con Nancy Barbato, Ava Gardner y Mia Farrow) y sus grandes negocios permitieron criticarle duramente. Hasta se dijo que era de la mafia.

Pero triunfaba en toda la línea. Hizo muchas y buenas películas, como un actor de primera fila: **Las Vegas night** (1941), **Levando anclas** (1945), **Un día en Nueva York** (1949), junto a Gene Kelly y dirigido por Donen, **Suddently y Siempre tú y yo** (1954), **El hombre del brazo de oro** (1956, de Preminger), **Como un torrente** (de Minnelli), **Millonario de ilusiones** (de Capra, 1959), **La cuadri-**

Marlene Dietrich.

Harry Belafonte.

lla de los once (1960, con el clan), **Todos eran valientes** (1964), **Hampa dorada** (1967), **El detective** (1968) y muchas otras.

Sinatra ha vendido unos dieciocho millones de LPs y es uno de los que más títulos han grabado, alrededor de mil doscientos. Durante la última década se calcula que ha ganado anualmente cuatro millones de dólares. Nadie ha podido superar las versiones hechas por él de canciones conocidas. Nadie ha podido superar el sentimiento que Sinatra inculca a las letras de una canción, el amor y la tristeza sobre todo. Para muchos, sólo una canción es perfecta cuando la graba Sinatra. Su portentosa técnica vocal (canta como si estuviera hablando) ha sido muy imitada, pero nunca igualada.

Resulta particularmente difícil elegir algunos títulos de su abundante discografía. No obstante, anotemos los que han obtenido más audiencia y los que parecen más personales de Sinatra: **Laura, April in Paris, Ol' man river, Nature boy** (esa inmensa obra de arte), **Stormy weather** (la misma que a mediados de los años treinta grabara Ivy Anderson junto a un pianista de treinta y cuatro años llamado Edward Kennedy Ellington, alias «el Duque»), **Dream, September song, Poinciana, You do something to me, When no one cares, I can't get started, Here's that rainy day, None but the lonely heart, Why try to change me now, In my way**, etcétera.

Cinco éxitos 1940-60

● **Deep in the heart of Texas (En lo profundo del corazón de Texas)** es otra de las canciones que se hizo popularísima durante la guerra, a uno y otro lado del Atlántico, y que aún se escucha de vez en cuando. Su melodía sencilla y el estribillo pegadizo sonaban en todas las emisoras de Occidente. La grabó por vez primera, en 1941, Horace Heidt y sus Musical Knights, siendo este disco su único éxito.

● En 1950 apareció también el sucesor de Caruso, Alfred Arnold Cocossa, alias Mario Lanza, nacido en Nueva York en 1921. Este magnífico tenor, muerto en 1959, alcanzaría una celebridad inusitada. Unos cinco millones de LPs suyos se han vendido hasta el momento, a partir de la canción inicial **Be my love**. En el cine, destacó en la película **El gran Caruso**, continuamente repuesta porque la voz de Mario Lanza es sencillamente de antología. Recordémosla, por ejemplo, en **The loveliest night of the year**, en **Because you're mine**, en **El príncipe estudiante** (la comedia alemana de 1924), y en todas las óperas y canciones del mundo, escritas para tenores.

● A partir de 1954, los intérpretes de «rock and roll» encabezan todas las listas, al menos las americanas. No obstante, y hasta el año 60 (también después), surgen nombres aislados especialistas en canciones clásicas, más melódicas que rítmicas. Su número, de todas maneras, es muy inferior al de los otros. Pero sus aislados éxitos no fueron menores. Eso ocurrió a Bill Hayes, un muchacho de Illinois del que no se supo más. Decidió cantar **La balada de Davy Crockett**, un tema usado por las compañías de Disney, y vendió dos millones de discos. De esta canción, que dio origen a la «crockettmanía» (muñecos, llaveros, etc.), se han consumido unos ocho millones de copias.

● Eddie Calvert era europeo, inglés para más señas. Y nacido en 1922. Un día escuchó en la radio de su coche una musiquilla y decidió grabarla. Hasta entonces, tenía buenos éxitos en los clubs nocturnos, pero sus discos se vendían poco. Y grabó **O mein papa.** Fue la canción de 1953 en la trompeta de este solista, que no volvería a grabar otro éxito semejante, aunque sí muchos menos rápidos. La canción alemana había sido escrita en 1948.

● Una de las canciones más famosas del año 59 fue **El pequeño tamborilero,** grabada primero por la coral Harry Simeone, y que Raphael trasplantó con gran éxito al castellano años más tarde. Fue escrita el año anterior y tiene un encanto maravilloso en esta grabación. Un tema religioso en medio de las estridencias rockísticas. En el LP más vendido de la historia: doce millones y medio (datos de 1965).

Lily Marlene, la canción de la guerra

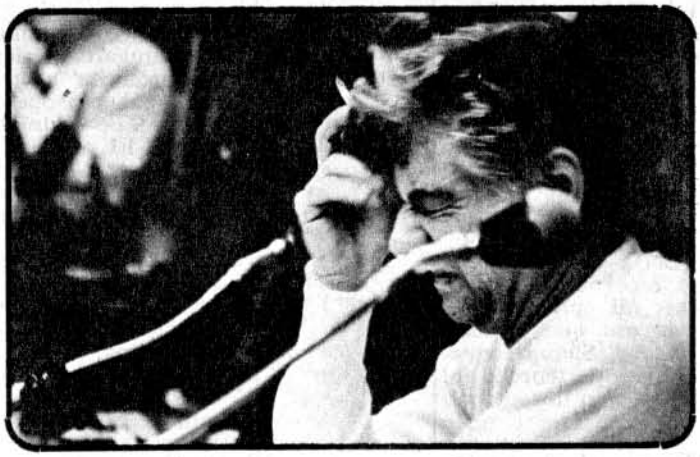
¿Alguna canción se cantaba más que los himnos, las marchas de batalla? Sonaba alguna música más que los himnos nacionales? Aunque parezca increíble, sí. ¿Alguien no conoce ese tema? Lo dudo, porque se trata sencillamente de **Lily Marlene,** o **Lilli Marleene.** La letra fue compuesta en 1915 por Hans Leip, cuando iba al frente ruso y la música, en 1938, por Norbert Shultz, tomándola de **Der Junge Wachtposten (El joven centinela).** Ese mismo año la cantaría en un cabaret la danesa Lale Andersen. Grabada en disco, no tuvo ningún éxito y quedó semiolvidada hasta abril de 1941, cuando los alemanes entraron en Belgrado. La radio de esta ciudad era uno de los principales centros de propaganda nazi y, en los intermedios, se ponían discos viejos. Uno de ellos fue **Lilli Marleene.** En seguida se multiplicaron las peticiones de los soldados, de modo que tenían que radiarla cada veinte minutos. El Africa Korps la adoptó como marcha. Radio Berlín montó un programa dedicado a la canción en que cantaba personalmente la Andersen. Se escribieron distintas letras para los distintos grupos de soldados. Llegó a crearse un fondo de ayuda a las tropas llamado Lale Andersen y a ella se le levantó una estatua en la carretera de Smolensko. No obstante, al final de la guerra, la Andersen fue enviada a un campo de concentración por haber criticado al régimen nazi. Goebbels la consideraba peligrosa.

Entre tanto, los soldados ingleses la habían aceptado como canción propia de guerra. Pronto la cantarían todos los aliados, y hombres como Churchill y Steinbeck elogiarían la canción. Sería, pues, la gran canción de la segunda guerra mundial, la única clásica, la de los dos bandos. Se calcula que ha sido traducida a unos cincuenta idiomas y, desde luego, el primer disco alemán que consiguió vender un millón de copias. Entre las grabaciones más conocidas hay que citar las de Anne Shelton, Turner Layton y Marlene Dietrich.

En cuanto a Lale Andersen, siguió cantando con éxito durante algunos años y luego se semirretiró. Reapareció en 1960 con **Never on Sunday (Los niños del Pireo),** disco también millonario, convirtiéndose en la primera cantante alemana. Al año siguiente ganó en su país el Festival «Una canción para Europa» y se hizo una película en Hollywood sobre su vida. Murió en 1972.

Pocas canciones tienen una historia tan completa e interesante como **Lilli Marleene.**

DICCIONARIO: I. AUTORES DE COMEDIA



Leonard Berstein.

BERLIN, Irving (1888).—Uno de los más importantes autores de canciones de todas las épocas. Isidoro Baline, por su verdadero nombre, nació en Rusia, y a los cinco años desembarcaba en Nueva York. A los ocho años cantaba en el barrio chino. Primero componía sólo letras, pero en seguida aprendió a tocar el piano y escribía también la música. Su primer tema fue **Alexander's Ragtime Band** (1911). Le seguirían: **Blue skies, Russian lullaby, Easter Parade, God bless America, White Christmas** (1942), **Always**, record de ventas, etcétera. Casado con una multimillonaria, sus comedias alcanzaron notables éxitos: **Ziegfell follies, Face the music, Anne get your gun** (con media docena de estupendas melodías), **Call me madam**... Puso música a ocho películas, entre ellas **Top hat** y **Holiday In.** Se calcula que ha escrito unas ochocientas melodías conocidas.

BERSTEIN, Leonard (1918).—Pianista, director de orquesta y compositor. En 1949 fue nombrado director de la Sinfónica de Nueva York. Unicamente es autor de dos conocidísimas comedias: **En la ciudad** (1944), llevada al cine con Kelly, Sinatra e Iturbi, y la célebre **West Side Story.**

FRIML, Carl Rudolf (1881).—Compositor checonorteamericano, uno de los primeros en lanzarse a la comedia después de haber escrito numerosas obras de corte «serio». Para el teatro escribió 27 obras, entre ellas, **Katinka** (1915), **Rose Marie** (1924), **El Rey vagabundo** (1925) y **Los tres mosqueteros.** De ellas, las melodías que se hicieron más populares fueron el vals **Simpatía,** la **Serenata del burro, Siempre el amor** y, sobre todas, **Amor indio.**

GERSHWIN, George 1898-1937).—Compositor nacido en Brooklyn. Se inició como autor de revistas y operetas, y con el tiempo pasaría a componer importantes obras orquestales y comedias muy famosas. Fue considerado el primer autor de «jazz» sinfónico. Sus obras dramáticas más conocidas son la ópera **Porgy and Bess** (1935), con temas tan clásicos como **Summertime,** y las comedias **Señora, sea buena** (1924), **Rosalía, Toque la banda** (con **El hombre que yo amo**), **Muchacha extravagante (Creé el ritmo,** de moda en los últimos tiempos), **A ti te canto**... Para el cine, la más famosa es **Un americano en París** (1951).

HAMMERSTEIN II, Oscar (1895).—Escritor de canciones, nieto del dueño de la Opera de Manhattan. Ha escrito más de mil canciones, treinta comedias y varios guiones cinematográficos, casi todo ello muy optimista, muy «americano». Son suyos los libretos de **Rose-Marie, La canción del desierto, Show Boat (Old man river), Oklahoma, Carmen Jones,** etcétera.

KERN, Jerome (1885-1945).—Compositor de ascendencia checogermana. Desde 1911 no cesó hasta su muerte de trabajar en Broadway. El primer éxito fue **The girl from Utah.** Y el más grande, **Show Boat** (1928). Además de éstas, hay que mencionar las comedias **Roberta, Very warm for May, Sweet Adeline,** etcétera. También compuso numerosas canciones para el cine. Con Berlin ha sido el compositor de canciones más admirado en América.

LOEWE, Frederick.—Compositor americano, autor de la comedia que más éxito ha tenido y más dinero ha dado en la historia de la música. Junto al letrista Alan Jay Lerner escribió en 1954 y 1956 una versión de **Pigmalión,** titulada **My Fair Lady.** La obra se estrenó en Broadway el 15 de marzo de 1956 y duró seis años y medio en cartel, casi tres mil representaciones. Cinco millones y medio de dólares se pagaron para pasarla al cine. Se ha grabado en nueve idiomas distintos y constituye aún uno de los discos más vendidos. Los dos autores repitieron suertes en 1960 con **Camelot,** nuevo éxito que roza los talones del anterior.

NOVELLO, Igor (1893-1951).—Compositor y actor inglés. Su fama comenzó en 1914 con la canción **Keep the home fires burning,** convertida en himno bélico. Sus obras musicales para el teatro más importantes son **Glamorous night, Careless raptures, The dancing years, Perchance to dream** y **King's rhapsody.** Tiene también numerosas canciones sueltas. En su tiempo fue un actor

CAPITULO VI. Página 57

muy aplaudido. Su verdadero nombre era David Ivor Davies.

PORTER, Cole (1892).—El más grande compositor de comedias americano. Comenzó con varios fracasos, y se hizo abogado, y hasta se enroló en la Legión Francesa. Más tarde fue pintor en Italia, y allí escribió su primera comedia, **París** (1928), que ya consiguió éxito. A partir de entonces irían sucediéndose ininterrumpidamente las obras, con melodías que darían la vuelta al mundo: **The gay divorced** (con **Noche y día**, 1932), **Anything goes, Nymph errant, Jubilee** (con **Begin the beguine**, 1935), **Kiss me, Kate** (1948). Por su canción **In the still of the night** ha sido llamado el Chopin contemporáneo. Sería interminable citar sus obras. Valga recordar tan sólo algunas otras canciones: **Mi corazón pertenece a papá, ¿Qué es eso que llaman amor?, Te llevo bajo la piel, Siempre que nos decimos adiós.** Todas pertenecen a obras largas y muchas han sido llevadas al cine.

RODGERS, Richard (1902).—Desde los catorce años, uno de los más populares compositores americanos. En 1926 tenía en las carteleras de Broadway tres revistas al mismo tiempo, escritas con Lorenz Hart. Juntos trabajaron en Hollywood desde 1930, comenzando con **Love me tonight** (Chevalier). Muerto Hart, Rodgers se unió a Hammertein II, con el que compuso operetas de éxito clamoroso: **Oklahoma** (1943), **South Pacific** (1949), **The King and I, Me and Juliet.** Eterno rival de Kern, escribe con asombrosa rapidez. Aparte las obras mencionadas, hay que destacar **Carrousel,** el film **Words and music, Ilower** dru **song** (1958). La última, 1960, con Ha menstein, ha sido **The sound of music,** rá damente disco de oro, como casi todas la otras.

ROMBERG, Sigmund (1887-1951).—Compos tor húngaroamericano. Pianista y direct de orquesta propia (1942). Es autor d unas ochenta operetas, algunas muy con cidas: **The midnight girl, The girl in pin tights, El príncipe estudiante, La cancio del desierto, La luna nueva,** y las partit ras cinematográficas de **The night is youn** y **Up in Central Park.**

SHERMAN, Richard y Robert.—Composito res al servicio de Walt Disney, hijos d conocido autor de canciones Al. A ambo se encargó musicar los temas sacados d los libros de P. L. Travers, **Mary Pop pins** para una película que sería el mayo éxito de Disney. Hacia 1965, y al año s guiente de su salida, el LP con estas can ciones (sobre todo **Chim chim cher-ee, Un cucharada de azúcar, Supercalifragilístico** etcétera, había vendido un millón de co pias.

YOUMANS, Vincent (1898-1946).—Compositor y pianista americano. Había compuesto al gunas comedias antes de conseguir el éxit internacional con **No, no, Nanette** (1924 en la que aparecen las melodías **Té para dos** y **Quiero ser feliz.** También muy cono cida fue **Hit the deck** (1937) (con **A vece soy feliz), Volando hacio Río de Janeir** (con **Carioca** y **Orquídeas a la luz de la Luna), El gran día,** etcétera.

Fred Astaire.

Harry Belafonte.

DICCIONARIO. CAPITULO VI
II. «CROONERS».

AMES BROTHERS (Joe, Gene, Vic y Ed).—De Boston, cantaban juntos ya en la escuela primaria. A partir de 1950 se hicieron muy famosos en Estados Unidos, con actuaciones en los grandes clubs y cadenas de televisión. Entre sus grandes éxitos, muchos de ellos disco de oro, destacan **Rag Mop, Sentimental me, Undecided, You, you you**, canción de origen alemán, el «twist» **Naughty lady of shady lane** (1954) y **Melodie** (o **Maladie**) **d'amour.** El grupo fue uno de los primeros en incorporar un fuerte ritmo a sus creaciones melódicas.

ASTAIRE, Fred (1900).—Bailarín americano y cantante de voz escasa y ronca, pero llena de encanto. Ginger Rogers fue su pareja más famosa, aunque también estuvo algún tiempo con la Garland y con Rita Hayworth. Su habilidad como bailarín hace que hasta los pasos más difíciles parezcan fáciles. Nadie le ha superado en las claquetas. Gran amigo de Crosby, Astaire ha realizado una veintena de conocidísimos films.

BARTELMAN, Fred.—Cantante alemán, que, junto al cuarteto Hansen, consiguió uno de los éxitos más escandalosos en Europa antes de la llegada del «rock». Su **Der lachend Vagabund (El vagabundo que ríe)** le dio una gloria repentina en 1958, gloria que no volvería a repetirse.

BARTON, Eileen.—Cantante americana, hija de padres cantantes. Su primera actuación ocurrió a los dos años y medio. Luego sería una segunda fila de clubs y televisión. Sin embargo, durante ua semana de 1950 alcanzó una gloria máxima con una preciosa canción, **If I knew you where coming I'd have baked a cake.**

BELAFONTE, Harry.—En 1956 salía un LP de un negro de Harlem, nacido el 1 de marzo de 1927, Harold George Belafonte, Harry para los amigos. De niño había pasado cinco años en Jamaica. Luego cantaría en Broadway, pondría un restaurante, haría mil cosas hasta encontrar su estilo medio folklórico, medio jazzístico. El primer LP se titulaba **Calypso**, y Belafonte sería para siempre el rey del calypso. En él aparecía **Banana boat song**, la celebérrima, y **Come back Liza**, y **Jamaica farewell**, y **Brown skin girl**... Fue el primer LP de un solista que alcanzase el millón. Después vendría otro LP: **Belafonte sings of the Caribbean**, y otros títulos millonarios: **Mama looka boo boo, Mary's boy child, Cotton fields, Day-o, All my trials, Hava nageela, Cu-cu-rru-cu-cu paloma, Matilda**, etcétera. En todo el mundo se han oído y se oyen estas canciones cantadas por la voz esplendorosa de Belafonte.

BENNETT, Tony.—Anthony Dominick Benedetto nació en Nueva York en 1926. De niño cantaba en lugares en que le daban de cenar. Era huérfano de padre. Antes había cantado en iglesias. La guerra como soldado, años de oscuridad, hasta que Tony Bennet apareció en los «shows» de Arthur Godfrey y de Bob Hope y alcanzó la fama este año con **Because of you.** Su voz maravillosa le haría coleccionista de discos de oro. Sin eclipsarse jamás hasta el momento, sus éxitos son incontables: **I wanna be around, Cold cold heart, Stranger in the paradise**, de la comedia **Kismet** y con música de Borodin, muy cantada en España (Gloria Lasso), **Rags to riches, In the middle of an island** y, sobre todo, esa deliciosa canción titulada **Dejé mi corazón en San Francisco** (1962, escrita en el 54).

Doris Day.

BREWER, Teresa (1931).—Cantante y actriz americana, nacida en Toledo (Ohio). A los doce años era ya cantante permanente en un célebre «show» (Pick and Pat). A los diecinueve grababa su primer disco de oro: **Music, music, music.** Le seguirían muchos otros: **Ricochet, Let me go lover, A tear fell.** Su estilo es el habitual de las cantantes de la época, melódico y dulzón. Entre sus películas figura **Los pieles rojas de Seatle.**

BROTHERS FOUR.—Cuarteto formado por Bob Glick, Mike Kirkland, John Paine y Richard Foley, todos nacidos en Washington entre 1937 y 1940. Naturalmente, no eran hermanos. Después de cantar en la Universidad y en clubs, lanzaron, en 1960, **Green fields (Verdes campiñas)**, disco de oro y éxito impresionante en España, junto a **Las hojas verdes.** Desapareciron muy pronto.

BROWNS, THE (Jim —1934—, Maxine —1932— y Bonnie —1937—).—Trío vocal americano de segunda fila. Consiguieron un éxito notable con la versión de **Les trois cloches**, canción que diera tanta gloria a Edith Piaf y Les Compagnons de la Chanson.

BYRNES, Edd (and Connie Stevens) (1933 y 1938).—Dúo vocal americano. Actores de comedia primero y luego de cine, momentáneamente dedicados a la canción. Sus nombres auténticos son Eddie Breintenberger y Concetta Ann Ingolia. Les dio cierto renombre musical la canción de Berlin, **Kookie, kookie, lend me your comb**, tema simpático nada más.

CALVERT, Eddie (1922).—Trompetista inglés que un día escuchó en la radio de su coche una musiquilla y decidió grabarla. Hasta entonces tenía buenos éxitos en los clubs nocturnos, peros us discos se vendían poco. Y grabó **O mein papa.** Fue la canción de 1953 en la trompeta de este solista, que no volvería a grabar otro éxito semejante, aunque sí muchos menos rápidos. La canción alemana había sido escrita en 1948.

CLOONEY, Rosemary (1928).—Cantante y actriz norteamericana, rubia y sonriente. Empezó como vocalista con la orquesta de Tony Pastor y junto a su hermana Betty. Más tarde trabajó con Mitch Miller, que consiguió llevarla a la fama cabaretera, discográfica y fílmica. Su gran éxito musical primero fue **Come-on-a my house,** escrito por W. Saroyan en 1939 y grabado en el 51, primer tema folklórico armenio que consiguió un disco de oro. Otras canciones de la Clooney son **Tenderly,** la versión de **Bacia-mi, Mambo italiano** (1954) y **This 'ole house.** En el cine trabajó mucho con Bob Hope: **Las estrellas cantan, Navidades blancas, Vienen las chicas,** etcétera, típicas comedias musicales, con technicolor y toda la pesca.

COMO, Perry (Pierino Como) (1913).—Nacido el 18 de mayo, la calle en que estaba su casa sería rebautizada con su nombre. Sus padres eran italianos. Antes de ponerse a cantar con diversas orquestas (Freddie Carlone, Ted Weems) fue barbero. A partir de 1943 fue ídolo de la radio, la televisión y, sobre todo, los «juke-boxes». Ese mismo año realizaría su primera película. Ha sido siempre un fabuloso vendedor de discos. Este «Maker of songs» («El que hace canciones») ha tenido «show» propio en la televisión (1952-57), grabado innumerables canciones —muchas le valieron discos de oro—. Se calcula que en total ha vendido unos cincuenta millones. Es el típico «crooner», inagotable, con buena voz y bien manejada. Entre sus títulos mencionemos sólo **Till the end of time** (1945), **Temptation, I'm always chasing rainbows, Because, If, More, Magic moments, Delaware, It's imposible,** el **Somos novios,** de Manzanero, fuerte impacto en 1971, etcétera.

CORNELL, Don.—Cantante neoyorquino, qu durante muchos años trabajó con diversa orquestas. Se independizó en 1949. Entre lo títulos que le dieron disco de oro figurar **It isn't fair** (con Sammy Kaye), **I'm your** y **Hold my hand,** de 1954.

CHANDLER, Karen.—Vocalista de orquesta particularmente con su marido, Jack Pleis En Hollywood la contrató Jerry Lewis, luego trabajó con Dean Martin y M. Lanza Su canción más famosa: **Hold me, thrill me, kiss me,** de 1952.

DALE, Alan (Aldo Sigismondi).—Célebre ver sionero italoamericano. Aprovechando su conocimientos del italiano, puso en ingle dos famosísimos temas latinoamericano en 1959. Eran **Me lo dijo Adela,** del cuban Otilio Portal (1953), llamado **Sweet and gentle** y el tema francés, aun más famoso **Cerezo rosa,** escrito por Louiny en 195 Titulado en yanqui: **Cherry pink and apple blossom white.** Discos de oro para Dal

DAMONE, Vic (Vito Farinola) (1928).— De 1949 a 1951 fue uno de los cantante más cotizados en clubs y programas d radio. Incluso fue llamado por el cin **(Rich, young and pretty,** 1951). Damon que reapareció con nueva fuerza en 195 consiguió varios discos de oro: **Again You're breaking my heart** (un tema d autor de óperas Leoncavallo) y **On th street where you live,** de **My Fair Lady.**

DANA, Vic.—Veterano cantante, que sud mucho un éxito importante. Primero grab **The greatest love** y **I will;** anduvo co The Fleetwoods. Finalmente, a parti de 1961, ha seguido una carrera de «croo ner» notable: **More, Shangri-la** y, sobr todo, **Red roses for a blue lady (Rosa rojas para una dama triste).**

DAVIS, Sammy, Jr. (1925).—Neoyorquin nació el 8 de diciembre. ¿«Crooner»? Qu zá no exactamente. Pero sí es el más gran de artista de cabaret. Como sus padres s dedicaban al «music-hall», Sammy se pr sentó a los dos años. Desde 1933 traba con su padre y su tío en clubs y teatro A partir de 1956 alcanza fama internacio nal al unirse al grupo de Sinatra y realiz

Perry Como.

Doris Day.

Eddie Fisher.

varias películas: **Opera de los tres peniques, Porgy and Bess, Pepe, Robin and the seven Hoods,** etcétera. Es un magnífico vocalista de «jazz» o de «soul», como se quiera, y recientemente lo demostró en una película de televisión para la serie **Audacia es el juego.** Pero también baila, toca varios instrumentos y compone. Pocos hombres del «show-business» abarcan tanto como él: imita, canta, toca, baila. Lo hace todo, y maravillosamente bien. Entre sus numerosas grabaciones hay que destacar **What kind of fool am I?** (1962). Contó su vida en un curioso libro titulado **Yes, I can (Sí, puedo).**

DAY, Doris.—En 1947 grababa Doris Kappelhoff un disco que sería millonario: **Confess** y **Love Somebody**. Sí, hablamos de Doris Day. Había nacido en 1924 y comenzado su carrera como bailarina-animadora en las orquestas. Un accidente la metió de lleno en el mundo de la canción. Hasta 1948 actuó con numerosas orquestas, como vocalista (Barney Rapp, Les Brown, Crosby), hasta que la llamó Hollywood para realizar esas docenas de películas agradables que todos hemos visto, en muchas de las cuales cantaba temas tan populares como **Pellow talk, It's magic, A guy is a guy, Secret love, Qué será, será** (del film **El hombre que sabía demasiado,** 1954-1955), etcétera. Doris Day, guapilla, simpática, actriz convencional, ha llenado el mundo de canciones graciosas y, ciertamente, bien cantadas.

DEXTER, Al (1919).—Con sus Troopers hizo famosísima en 1943 una canción simplicísima, facilona, pero encantadora: **Pistol packin' mama,** que, naturalmente, le hizo millonario. Dexter era tejano, y desde niño cantaba para alegrar a sus colegas. Aunque no obtuvo otros éxitos, con éste paseó varios años, una década, haciendo las delicias de la gente del Suroeste americano. Grabó más discos, pero sin pena ni gloria.

DION DI MUCCI (1939).—Nacido el 18 de julio, de padres italianos cantantes. Apareció por vez primera en 1954, en un programa de televisión. Se unió primero a los Timberlanes y luego a los Belmonts (Fred Milano, Angelo d'Aleo y Carlo Mastrangelo), a los que abandona en 1959, después de grabar el conocido **Teenager in love.** Como solista, se añadió el apellido, y tuvo ciertos éxitos (también en España, adonde vino), como **The wanderer, Tell me why** y **Run around Sue.** En 1966 volvió con los Belmonts, pero sin conseguir lo que antes tuvo.

FERRANTE AND TEICHER.—Dúo de pianistas formado por Arthur Ferrante (1924) y Louis Teicher (1924). Se conocieron a los seis años, cuando comenzaban a estudiar piano. Se hicieron profesionales en 1947 y muy pronto multiplicaron sus actuaciones y sus éxitos. Se dice que en doce años quemaron doce motores de camiones en sus viajes. Combinan lo clásico y lo popular, género éste en que alcanzaron mayor fama. Sus pianos son tan complicados que parecen orquestas. Los dos éxitos mayores son **El apartamento** (del film, 1960) y **West Side Story.** En total, unos quince millones de discos vendidos.

FISHER, Eddie (1928).—Coleccionista americano de discos de oro, con series propias de televisión, espectáculos y negocios musicales de todo tipo. Desde 1949, en que lo contrató Eddie Cantor, es todo un nombre. Sus canciones son casi innumerables: **Anytime, Lady of Spain** (escrita en 1931 por Reaves y Damerell), **I'm walking behind you, I need you now,** etcétera. Hace unos diez años que no funciona; pero, aunque ganó mucho, se dice que tiene deudas por valor de sesenta millones de pesetas. Aunque se casó con tres mujeres famosas (Debbie Reynolds, Liz Taylor y Connie Stevens), se ha divorciado de todas y ahora anda, aproximadamente, triste y solo en la vida.

FLEETWOODS, The (G. D. Christopher —1940—, B. L. Ellis —1940— y Gary R. Trowel —1939—).—Trío vocal americano, que brilló como estrella fugaz durante una semana. Con un par de canciones: **Come softly to me** y **Mister blue.** Si los hubiéramos omitido no habría pasado nada.

FONTANE SISTERS, The (Bea, Geri y Marge).—Trío de hermanitas animadoras de «shows» de todo género. Un par de veces reemprendieron su marcha, pero siempre con sólo mediano éxito. Perry Como les echó una mano. De todas maneras, consiguieron un disco de oro con un buen tema: **Hearts of stone.**

FOUR ACES, The (Los cuatro campeones).—En la música «pop» hay muchos cuartetos cuyo nombre empieza con este **Four.** Los campeones o ases no son de los menos ilustres. El grupo se organizó en 1949 por su jefe, Al Alberts, con Dave Mahoney, Lou Silvestri y Sol Vocarro. Habrán vendido una docena de millones de discos, y su fama ha sido extensa, como verdaderos pioneros de lo que vendría más tarde. Recordemos sus mejores éxitos: **Tell me why,** con música del arreglador del grupo, el famoso Marty Gold; **Sin, Three coins in the fountain,** de la película, y **Love is a many-splendoured thing,** también de una película. Como se ve, estos muchachos sabían lo que se cantaban.

FREDDY.—Uno de los más grandes cantantes nacidos en Alemania y supermillonario en ventas. Manfred Petz ha pasado a la Historia como Freddy, o Freddy Quinn. Ha sido el máximo coleccionista de discos de oro europeo (entre los solistas). Tenía trece años cuando los rusos ocuparon Viena (1945) y escapó a Bélgica. Recorrió luego media Europa en un circo. Luego medio mundo en un barco finés. Y cantando siempre música folklórica yanqui aprendida entre los soldados. Vuelto a Alemania en 1953, se cambió de nombre y comenzó a actuar en clubs y televisiones. Comenzó grabando la versión de **Memories are made of this, Heimweh,** y dice que «entonces la gente me descubrió». Se convirtió en la primera estrella de Alemania: docenas de discos, once películas. Ha grabado en finés, español, italiano y francés. Freddy es un gran tipo y un buen cantante, desde luego. A razón de dos discos por año, su lista es larga e importante. Mencionemos: **Balladas de marineros,** un maravilloso LP; **Heimatlos (Sin hogar), La guitarra y el mar, Bajo estrellas extranjeras, La paloma** (de Yradier), **Vergangen, Vergessen, Vorueber,** etcétera.

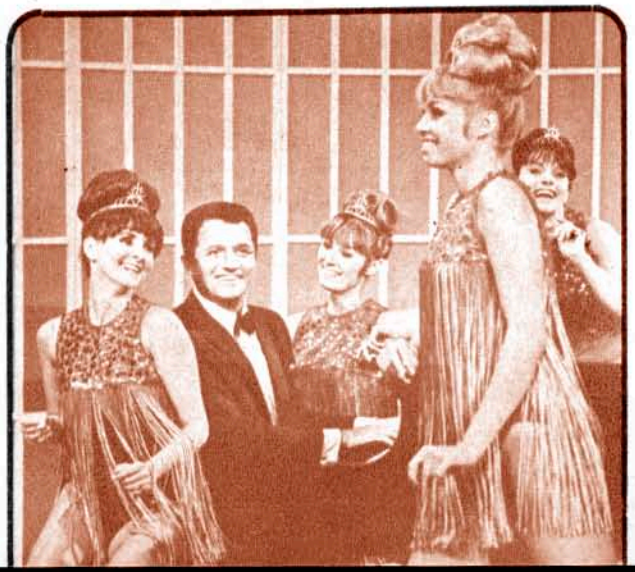
GIBBS, Georgia (Freda Gibson).—Cantante americana famosa desde 1944 y durante una década. Entre sus discos figuran **Shoo shoo baby, Kiss of fire,** título inglés de El **Choclo,** de Villoldo, el hermoso tango, y **Dance with me, Henry.**

GODFREY, Arthur (1903).—Cantante y un poco de todo americano. Escapó de casa a los catorce años y no ha vuelto. Ha desempeñado mil oficios, entre otros, el de cantante. A mediados de los 40 acaba la guerra, destacó un poco como tal, con **Too fat polka** y **For me and my gal.** Si alguien escucha alguna vez estas canciones, acuérdese de Godfrey.

GRANT, Gogi (1937).—Audrey Brown no ha sido muy famosa, aunque en 1961 inauguró su propia marca de discos. A mediados de los cincuenta obtuvo un par de éxitos: **Suddenly there's a valley** y **The wayward wind.**

GRECO, Buddy.—En 1948 aparece el primer disco de algo parecido al «rock and roll»: **The Fat Man,** cantado por el gordo Domino. Ese mismo año llega a la cumbre un estilista de la canción, hombre famosísimo en Estados Unidos y poco conocido en Europa. Buddy Greco tiene un estilo parecido al de Sinatra, aunque más rítmico, y es, sin duda, uno de los mejores cantantes «crooner» americanos. Nacido en 1927, comienza a cantar por radio a los cuatro años. A los quince años forma un trío, y a los veintiuno consigue su único disco de oro oficial con **Ooh look-a there, ain't she pretty.** A continuación lo contrata Benny Goodman como pianista y cantante de su gran orquesta, puesto que ocupa hasta 195[illegible]. Luego, Greco se convertirá en un ídolo de la televisión, la radio y los clubs nocturnos. Si por su primer disco cobró sólo treinta dólares, con los muchos que grabó más tarde se haría rico. Entre ellos hay que mencionar **The Lady is a tramp, Mr. Lonely** y **Twisting the blues.**

HAMILTON IV, George (1938).—Guapo actor de cine americano y aceptable cantante de «country & western», aunque parezca mentira. A mediados de los cincuenta, después de haber aparecido en todos los «shows» para cantantes de su línea, consiguió ciertos éxitos, como **A rose and a baby Ruth.**



Buddy Greco.

HARRIS, **Phil.**—Cantante que aparece aquí porque dio origen a mil canciones tópicas, aunque la suya tenía suspense. Se llamaba **La cosa.** Después de muchos golpes de tambor, nadie sabía de qué cosa se trataba. No obstante, la cancioncilla tenía mucha gracia en 1950. Gracias a ello, Harris vendió medio millón de copias en diez días, ni más ni menos.

HAYES, **Bill.**—Muchacho de Illinois, que pasó como un fantasma por la música. Decidió un buen día cantar **La balada de Davy Crockett,** un tema usado por las compañías de Disney, y vendió dos millones de discos. De esta canción, que dio origen a la «crockettmanía» (muñecos, llaveros, etcétera), se han consumido unos ocho millones de copias.

HAYMES, **Dick.**—En 1943 se destapó en solitario un cantante que hacía años trabajaba con grandes orquestas, Dick Haymes. Haymes, al igual que Sinatra, había comenzado su carrera antes de 1940, con Freddie Martin, Harry James, Tommy Dorsey y otras bandas. Haymes había nacido en Buenos Aires en 1916 y estudiado en Montreal. En 1943 se independizó y alcanzaría un disco de oro con **You'll never know,** tema de la película **Hello 'Frisco, hello,** la cual obtuvo el Oscar a la mejor música. A partir de entonces, Haymes actuaría en montones de películas, y en 1955 fundaría su propia productora, con Rita Hayworth, su mujer; todo sin abandonar sus actuaciones en radio, cine y televisión. Otro gran éxito suyo, de 1948, fue **Little white lies.** En 1971 apareció en la televisión española.

HUNTER, **Tab (1931).**—Arthur Gelien es actor de cine, y muy famoso y bueno, por cierto, desde 1948. También ha sido otras cosas. Como cantante. Tiene algunos buenos títulos: **Young love,** por ejemplo. Triunfaba en 1957.

HUTTON, **Betty (1921).**—Actriz y cantante, acróbata y caricato. Después de pasar por Broadway marchó a Hollywood en 1942. Su más conocida película es **La reina del Oeste** (1952).

JAMES, Joni (Joan Carmela Babbo) (1930).—Bailarina, actriz y cantante americana. Trabaja desde los dieciocho años. Casi desconocida, sólo se recuerda un título suyo, que, además, no nos dice nada: **Why don't you believe me.** Estilo más bien dulce, de principios del 50.

JAMES, Sonny (1924).—Campeón de violín, guitarrista y cantante americano. Después de convertirse en celebridad del violín se puso a cantar en 1947. Diez años más tarde conseguiría un notable éxito, **Young love.** En América lo quisieron mucho, porque durante año y medio divirtió a los muchachos que combatían en Corea.

JONES, Jack (1929).—Poco conocido en Europa, este «crooner» americano se codea en su patria con los más grandes y veteranos del género. De todas maneras, su buena voz, con la que grabó numerosos «standards», no ha conseguido sino éxitos minoritarios en disco.

KALLEN, Kitty (1926).—Cantante americana, profesional casi desde niña. En los años cuarenta trabajaba con Dinah Shore en la orquesta de Jimmy Dorsey. Junto a él grabó su primer gran éxito: **Bésame mucho,** canción escrta por la mexicana Consuelo Velázquez en 1941, y una de las más justamente famosas de la lengua castellana. (En el 62 se rindió un gran homenaje a la autora en Guadalajara, con intervención de grandes intérpretes que habían grabado el tema.) La Kallen cantó con otros grandes artistas. Sus dos éxitos más conocidos en solitario son **Little things mean a lot** e **In the chapel in the moonlight,** de 1954.

KELLY, Gene (1913).—Bailarín y cantante, uno de los más famosos en la historia de la comedia fílmica americana. Interpretó su primera película en 1940. Desde entonces intervendría en varias docenas: **Un americano en París, Cantando bajo la lluvia,** etcétera.

LAINE, Frankie (Frank Lo Vecchio) (1913). Nacido el 30 de marzo, se le consideró primer cantante blanco de «soul» antes del

Gene Kelly y Julie Andrews

CAPITULO VI. Página 31

Frankie Laine.

Herb Alpert.

«soul», aunque en realidad es un auténtico «crooner». En 1937 reemplazó a Como en la orquesta de Carlone, como vocalista. Gracias a unas actuaciones en un club de Hollywood se hizo famoso, particularmente desde **That's my desire** (1947), supermillonaria. Ha trabajado en teatros, radio, televisión, clubs nocturnos, en una brillante carrera de animador y «crooner». Se le considera uno de los máximos especialistas (como a Williams) de temas de películas, sobre todo del Oeste, que interpreta con poderosa y sentida voz. Laine ha vendido más de ochenta millones de discos, con unos quince de oro, así que encabeza realmente las listas eternas. Citemos algunas canciones perdurables: **High noon, Gunficht at the O. K. Corral, I'll take care of your cares** (veinte años después del primer éxito), **Shine, Jezebel, I believe.**

LANCE, Major.—Es un cantante negro con estilo próximo al «croonerismo», sosegado, con «swing», sobre todo en los arreglos de Curtis Mayfield. Grabó su primer disco en 1958 y el éxito le llegó en el 64 con **Um um um**...

LEE, Peggy.—Fue Goodman quien descubrió a esta gran vocalista femenina, cuando actuaba en solitario en Chicago, en 1941. Esta muchacha, cuyo verdadero nombre es Norma Engstrom, había nacido en 1920. Su primer éxito, de 1948, sería **Mañana,** escrito por ella misma. El mambo **Lover** sería el segundo (1952). Y el tercero, y quizá más grande, ese tema tan febril e inquietante titulado **Fever** (1958), compuesto por americanos, pese a su ritmo cuasitropical. Peggy Lee es también actriz de cine y mil otras cosas. Una de sus últimas actuaciones tuvo como motivo el homenaje póstumo a Louis Armstrong, en su funeral.

LEWIS, Jerry (Joseph Levitch) (1926).—Actor, caricato y cantante americano. A los quince años trabajaba ya como profesional de la pantomina. A los veinte se unió a Dean Martin para recorrer clubs y «shows» públicos. En seguida se convertiría en una gran estrella de la comedia cinematográfica. Entre los numerosos discos que grabó sólo uno se hizo millonario: **Rock-a-bye your baby with a dixie melody,** en 1956.

LONDON, Laurie (1944).—Niño cantor inglés, que a los catorce años tuvo cierta fama a ambos lados del Atlántico gracias a la adaptación de un gospel: **He's got the whole word in his hand,** muy conocido y grabado por todos los cantantes del género. El muchacho, después de brillar un poco a finales de los años 50, se eclipsó.

LUKE, Robin (1942).—Niño cantor americano, acostumbrado a recorrer el país con sus padres y un piano. Luego se agenció una guitarra, y a los dieciséis años escribió una canción que se escuchó muchísimo poco antes de 1960: **Susie darlin'.** Su historia había comenzado en Hawai y terminaría poco después de algunas actuaciones televisadas.

LUND, Art.—Cantante que abandonó la enseñanza de las matemáticas para unirse a la orquesta de Benny Goodman, antes de la guerra. Desde 1946 operó en solitario desde clubs y televisiones. Grabó una canción de éxito, una sola: **Mam'selle.**

LYNN, Vera (1916).—Cantante inglesa apodada «Novia de las Fuerzas Armadas» «Mientras contemos con Churchill y con Vera Lynn, las cosas no pueden ir mal del todo». Trabajó mucho desde chiquilla, en un grupo adolescente de cantantes. Antes de los veinte años era estrella de cabaret y poco después era la máxima figura de la radio británica y de los «music-halls». Más tarde tendría éxitos semejantes en América. En 1944 recorrió el Lejano Oriente (India, etcétera), actuando para los soldados que, según rumores, la adoraban. Y naturalmente, sus discos alcanzan tirajes gran-diosos. De todas maneras, y pese a ser inglesa y cantar durante la guerra, su primer bombazo fue una canción alemana: **Auf wiederseh'n sweetheart.** Otro éxito inmenso fue el **Quiéreme mucho,** de Agustín Rodríguez y Gonzalo Roig (en inglés **Yours**). A comienzos de los cincuenta y dedicada a los «show-business», había perdido su gloria. Actuó también en algunos films como **Volveremos a encontrarnos** y **Serenata de ritmo.**

MARTIN, Tony (Al Morris) (1913).—Veterano actor y veterano cantante, muy bueno en ambas profesiones, inagotable. Primero era saxofonista, y quizá por ello en todas sus canciones vibra un «swing» propio del «jazz». Desde 1933 ha aparecido y cantado en docenas de comedias musicales, que le harían famoso en medio mundo. Aunque únicamente consiguió un disco de oro, con **To each his own** (1946), sus grabaciones han sido innumerables. Entre sus películas: **Canta, niña, canta; No puedes tener**

todo, **Música en mi corazón, Casbah, Dos "tickets" para Broadway, Seamos felices,** etcétera.

MARTINO, Al.—En 1952 todavía aparece otro «italian style». Pero éste sería mucho más famoso en Europa que en América. Al Martino (Alfred Cini), nacido en 1927, fue desde niño amigo de Mario Lanza y su gran animador. Crecido en una atmósfera operística, su primer éxito fue **Here in my heart.** Su reaparición en el 63, con **I love because you** le colocó de nuevo en las listas yanquis, después de haber pasado cinco años animando a media Europa.

MATHIS, Johnny.—En 1956 aparece otro cantante negro de increíble voz, uno de los pocos actuales millonarios solistas negros (en dólares). De vez en cuando, un LP lleno de su poderosa voz. Y en medio del «rock and roll», su popularidad y ventas no decrecieron nunca. ¡Johnny Mathis! Un tipo que canta como le da la gana. Ha nacido en San Francisco, el 30 de septiembre de 1935, hijo de un padre artista de vodevil, que a los diez años le ha enseñado ya docenas de canciones. Luego permaneció siete años en manos de un profesor de canto que educó su voz. No obstante, Mathis era un magnífico deportista y quería dedicarse a la educación física. Claro que su primer LP, **Wonderful, wonderful,** le convenció de lo contrario. Un trabajo agotador: clubs, televisión, escenarios. Un LP titulado **Johnny's gratest hits** lleva en las listas más de diez años. Y como lo ha cantado todo, y todo bien, es difícil elegir títulos. Citemos: **Misty, Chances are, It's not for me to say,** un LP de canciones navideñas, etcétera. Mathis se dedica a las baladas y canciones suaves. Casi siempre le ha acompañado en las grabaciones la orquesta de Ray Conniff, por si su voz necesitara ayudas.

MITCHEL, Guy (1927).—No confundir con el «rocker» francés Eddy. Guy, de todos modos, es un coleccionista de redondos dorados, justamente desde 1950, y durante toda la década. Actor, cantante, bailarín, trabajó con la orquesta de Carmen Cavallaro. Declinada su gloria, se dedicó a los negocios musicales, donde parece que aún sigue, aunque no tan guapo como hace veinte años. Entre sus muchas canciones, citemos **My heart cries for you, The roving kind; Pittsburgh, Pennsylvania** (ambas con la orquesta de Mitch Miller), **Singing the blues** (con R. Conniff) y **Heartaches by the number.**

MONRO, Matt (Terry Parsons).—Un día que Peter Sellers buscaba a alguien capaz de imitar a Frank Sinatra, dio con Matt Monro. Había ya cantado en el Ejército, y entonces era conductor de autobús. Su éxito comenzó en 1960, cuando le invitó el Presidente norteamericano a cantar para los soldados del aire, siempre tan parecido a Sinatra que parecía el propio Sinatra. En 1968 comenzó a grabar también en una especie de castellano ininteligible, pero eso le dio aún más renombre. Monro es el más grande «crooner» inglés. Sus canciones más oídas: **Born free, My kind of girl, Release me, Todo pasará, Alguien cantó, Qué tonto fui, A mi manera,** etcétera. En 1964 se presentó sin éxito al Eurofestival.

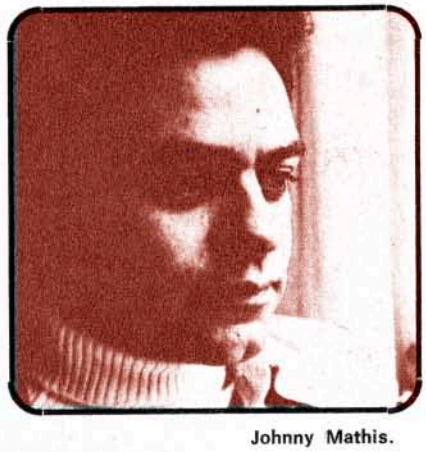
MOORE, Grace (1901-1947).—Cantante y actriz americana. Después de haberse dedicado a la ópera fue llamada por el cine, para el que trabajó ya toda su vida. Fue una de las estrellas más conocidas. Entre sus films hay que destacar **Luna nueva** (1930) y **Una noche de amor** (1935).

MORGAN, Jane.—Cantante americana de la década de los 50. En un club la descubrió el francés Bernard Hilda, que la llevó a París y la lanzó a la fama. En España tuvieron cierto éxito sus actuaciones. Era una magnífica animadora de «cabarets». Su mejor canción: **Fascination,** o sea, el **Vals gitano,** escrito en 1904.

PAGE, Patti.—Actriz de televisión y celebérrima cantante durante toda la década de los 50. También comenzó en orquestas y se independizó en la radio, en donde hizo famosos varios «shows». Su primer «hit» fue el **Tennessee waltz,** grabado antes por Cowboy Copas. Después seguiría media docena de temas: **Mockin' bird hill, I went to your wedding, That doggie in the window, Cross over the bridge, Allegheny moon**...

PAUL, Les, y FORD, Mary.—Matrimonio desde 1948, hacía tiempo que eran conocidos como grandes nombres de la música de

Matt Monro.



Johnny Mathis.

las colinas cuando en 1953 lograron un éxito grandioso gracias a **Vaya con Dios.** Paul había nacido el 9 de junio de 1916 y era un consumado guitarrista. Mary cantaba. Entre sus otras grabaciones destacan **Brazil, Mockin' bird hill, How high the moon, The world is waiting for the sunrise**, etc.

RAY, Johnny.—Famoso «llorón» de los años 50, hoy olvidado. Hasta él, sólo Sinatra había tenido tantos «fans». Ray se hizo riquísimo con sus lágrimas. Nacido en 1927, se fugó de casa a los diecisiete años para cantar en tabernuchas de California, hasta que lo descubrió un «disc-jockey». Su primer éxito fue **Llora**, escrito por un sereno, y disco de oro. Luego **Here am I broken-hearted (Aquí estoy, el del corazón roto).** Luego **Crying in the rain (Llorando bajo la lluvia).** Y así todos.

REYNOLDS, Debbie (1932).—Mary Frances Reynolds es, sobre todo, actriz y desde muy niña. Pero también bailarina y cantante. A principios de los 50 grabó con Carleton Carpenter una canción muy sonada: **Ada Daba honeymoon.** Media docena de años más tarde vendría **Tammy**, de la película.

ROBESON, Paul (1898).—Cantante negro americano. Estudió Derecho en 1925, hizo su presentación escénica como bajo. Su más célebre interpretación fue en **Porgy and Bess.** Pero también se hizo célebre con **Show Boat.** Era un excelente actor dramático e intervino en una decena de películas musicales.

ROBIC, Ivo (1927).—Cantante yugoslavo que al frente de su orquesta ha debido de grabar un centenar de discos. Y los ha cantado en casi todos los idiomas, incluido el castellano. Y toca el piano, clarinete, saxo, flauta y bajo. ¿Hay quien dé más? Consiguió la fama internacional gracias a una canción bien conocida, **Morgen**, grabada en 1959.

SANTO AND JOHNNY (Farina) (1937 y 1941). Dúo de guitarristas nacidos en Brooklyn. Apenas cumplidos los diez años se pusieron a estudiar aplicadamente la guitarra, instrumento con el que conseguirían —consiguen aún— una extraordinaria audiencia. Ninguna de sus canciones ha conseguido éxito extraordinario, a no ser la primera que grabaron: **Sleep walk** (1959), pero todas han sido muy aceptadas desde que comenzaron a actuar juntos en 1955. Han dado miles de recitales, han grabado docenas de discos, siempre sólo instrumentales. Sin figurar en las listas de éxitos, lo están realmente desde hace quince años. Mencionemos su precioso LP dedicado al mar.

SMITH, Kate (1909).—Actriz de comedia, presentadora de radio y cantante americana. Fue conocida internacionalmente gracias a su película **Hello everybody** (1932). Actuó en muchas otras, cantando con gracia. Todavía a finales de los años 50 tenía «show» propio en la televisión. Su canción más famosa fue **Rose o'day**, de 1941.

STAFFORD, Jo.—Cantante americano mediatamente conocido desde 1935. Estaba al frente de un trío formado por sus hermanas, y cantaba en emisoras y clubs. De 37 al 44 trabajó con los Pied Pipers (**Dream**). A mediados de los años 40 era considerado uno de los mejores cantantes. Se calcula que ha vendido en total unos 25 millones de discos. Entre ellos: **Temptation, You belong to me, Jambalaya** y **Make love to me.**

THREE SUNS, The.—Trío formado por Morty Nevins (guitarra), Al Nevins (acordeón) y Artie Dunn (órgano y cantante), de bastante éxito en los últimos años de la década de los 40, sobre todo con **Twilight time.** Aunque permanecieron poco tiempo en el estrellato, Al fundó cerca de 1960 una gran compañía de negocios musicales en que trabajan los tres.

Debbie Reynolds.

Andy Williams.

WILLIAMS, Andy.—Otro hombre de voz semejante a la de Mathis, menos poderosa; el último de los «crooner» se destapa un año más tarde que el negro, en el 57. Andy Williams no ha dejado la brecha desde entonces. Hasta aparece en las revistas frívolas porque —dicen— se va a casar con la viuda de Bob Kennedy (antes habrá de divorciarse, por supuesto). Es un muchachote típicamente americano, siempre bien vestido y risueño, con incontables «fans» entre las gentes que aborrecen el «ruido pop» e incluso entre los «pops», cuando se sienten fatigados. Howard Andrew Williams nació el 30 de diciembre de 1930 y comenzó cantando junto a sus hermanos. En 1952 se independizó y participó durante dos años y pico en el célebre «show» televisivo de Steve Allen. Su disco de este año, **Buterfly**, lo hizo famoso. Luego se sucederían los LPs como las cuentas de un rosario. Trabajó en el cine y grabó temas peliculeros. Entre su centenar de éxitos, anotemos unos pocos: **Moon river, Days of wine and roses, Exodus, West Side Story, Hawaiian wedding sond** (éxito en el 59), **Can't get used to losing you, Yesterday when I was young** (el magnífico tema de Aznavour), **Love Story, Nacida libre, Más,** etcétera, etcétera. En realidad, Andy Williams es el peliculero máximo, pero lo hace muy bien.

WHITING, Margaret (1924).—Cantante americana, hija del célebre letrista Richard. Obtuvo gran éxito su estilo intimista, de tú a tú, que posteriormente sería muy imitado. A partir de 1938, cuando murió su padre y comenzó el éxito de Margaret, grabó más de doscientas canciones de aquél. Entre las que se hicieron más famosas interpretadas por esta excelente vocalista están **Moonlight in Vermont** (1947), **A tree in the meadow** y **Slipping around**, que la convertiría en reina de los «juke-boxes» en 1949.

DICCIONARIO DE LAS GRANDES ORQUESTAS III

ALGUERO, Augusto, Jr. (1924).—Hijo de uno de los pioneros de la música «pop» española, director a su vez de una gran orquesta con diversos nombres (Los Bizarros), popularizada entre 1945-1955 a través de Radio Barcelona sobre todo, compositor de melodías como **Miedo torero, Niña Isabel** y **Claro de luna**, Augusto, Jr., es una de las máximas personalidades de la música «pop» española. Con quince LPs grabados, bandas sonoras para unos setenta films (**Marco Antonio y Cleopatra**), casado desde 1960 con Carmen Sevilla, es también un excelente director y un compositor prolífico y con muchos títulos de gran éxito, desde hace años: **Te quiero, te quiero; Enamorada, La luna de Benidorm, Don Quijote, Eres diferente, Penélope**, etcétera. Es también muy destacada su labor de arreglador.

ALPERT, Herb (1937).—Nació en Los Angeles el 31 de marzo, de ascendencia judía. Alcanzó la fama con un tema taurino (**The lonely bull**, 1962) en que se mezclaban el sonido de trompeta y los olés del ruedo. Tres años más tarde, su grupo Tijuana Brass fue considerado el más oído en América. Su sonido es una mezcla de mariachi, «jazz» y «rock and roll». Las «fans» le saludan con olés y le han proclamado varias veces el hombre más atractivo del país. Es autor, arreglador, director y cantor. Su pequeña banda resulta casi exótica en los Estados Unidos. Vendedor abundante, sus títulos más conocidos son **Twinkle star, Going places, South of the border**, el millonario LP **Whipped cream and other delights, Casino Royale**, tema del film, etc.

AZPIAZU, Don.—Director cubano de orquesta, famosísimo en los primeros años treinta gracias a las rumbas y otros ritmos tropicales. Azpiazu fue descubierto por los americanos cuando tocaba en el Casino de La Habana. En Nueva York grabó en 1931 **The peanut vendor**, es decir, **El Manisero.**

BARRON, Blue (1911).—Director americano de la época dorada de las orquestas de baile «sweet». El único éxito notable que alcanzó fue **Cruising down the river**, canción inglesa que grabó en 1949.

BAXTER, Les (1922).—Director tejano y pianista, durante mucho tiempo famoso en Hollywood, en donde se estableció al principio de los años 30. Especialista en dirección de coros, su primer gran éxito fue **Abril en Portugal** (1953) y le seguirían muchos otros, como **Unchained melody, La goulant du pauvre Jean (Poor people of Paris**, 1956). Baxter ha acompañado a muchos solistas, particularmente a Nat «King» Cole en algunos de sus mayores éxitos.

BLACK, Stanley.—Director americano especializado en el «sonido espectacular», es decir, envasado en discos de cuatro dimensiones. Ha grabado montones de LPs en los últimos diez años, a base de temas populares o modernos muy conocidos: **Así canta América, Rusia, España**, etc., y también, naturalmente, «éxitos de películas». Perfecto ejemplo de música ambiental.

BROWN, Les (Lester Raymond) (1912).—Director de orquesta y saxo americano. En 1938 funda The Band of Hope and Glory, muy reputada en el campo de la música de baile. Arreglador refinado, consigue un «swing» perfecto y muy de la época. Gracias a su grabación **Sentimental Journey**, la mejor, lanzó a Doris Day en 1945. Otros temas suyos: **Happy Hooligan** y **I've got my love keep me warm.** Ha acompañado a muchos solistas.

CAIOLA, Al.—Guitarrista y director de una pequeña formación de cinco miembros, relativamente famoso a principios de la década de los 60. Es también un buen compositor y adecuado arreglador para temas ambientales, sin estridencias. Se ha destacado con su música hawaiana y en versiones como **Indian summer, Serenade in blue** (de Caiola), **You are too beautiful, Black and blue**, etc. No ha obtenido ningún disco de oro.

CALLOWAY, Cab (Cabell) (1907).—Director de orquesta, cantor y comediante americano. Su formación The Missourians fue en los años 30 una de las mejores orquestas de baile, gracias, sobre todo, a los excelentes músicos de «jazz» que la formaban: Cozy Cole, Gillespie, Jonah Jones... Influyó mu-

cho en la evolución del «jazz», anunciando el «be-bop» y creó la moda de las túnicas largas llenas de bolsillos. Hacia 1950 se convirtió en actor y en 1966 volvería a dirigir una gran orquesta. Entre sus grabaciones figuran **Jumpin' jive** (1939) y **Minnie the moocher.** Es conocido como «el rey del Hi-de-ho».

CARAVELLI.—Nombre de una de las más escuchadas orquestas actuales, imprescindible en todos los canales de música ambiental. Bajo la dirección artística de Ph. Boutet ha realizado numerosos LPs con versiones magníficas, suaves, levemente rítmicas de éxitos del momento: **The windsmills of your mind, Un hombre en una isla, Vivo cantando,** etc.

CAVALLARO, Carmen (1915).—Pianista neoyorquino que se hizo muy famoso con una versión rítmica de una polonesa de Chopin en 1945. Desde el 39 tenía su propia formación, precursora de las ambientales modernas. Ha contribuido en varias películas y tocado con muchos solistas, Crosby entre ellos.

CHACKSFIELD, Frank (1914).—Director inglés que comenzó como organista de iglesia y, más tarde, encargado de una banda militar. Gracias a la radio alcanzó notoriedad a principios de los años 50. Sin embargo, sus éxitos discográficos no son numerosos; destaquemos, con todo, **Candilejas** (1953), el tema de la película de Chaplin, y **Ebb tide.** A partir de 1960 se ha dedicado a la música ambiental, en cuatro dimensiones, con todas las versiones imaginables, sobre todo cinematográficas.

COSTA, Don (1925).—Director y cantante bostoniano, importante arreglador en los últimos años. Se hizo famoso a mediados de los 50 gracias a la radio y la televisión, y su mandolina ha sido quizá la más escuchada a lo largo de muchos años. El éxito más importante lo alcanzó en 1960 con **Never on Sunday,** de la película de Jules Dassin.

COTTON, Billy (1899).—Director inglés, comenzó su vida musical como tambor del Ejército. Hasta 1925, en que creó una pequeña orquesta de baile, desempeñó ochenta oficios diferentes. En 1931, la orquesta se amplió y se presentó en grandes escenarios. En esta especialidad ha alcanzado gran fama.

CROSBY, Bob (George Robert, 1913).—Director y cantante americano, hermano de Bing. En 1935 se hizo cargo de la formación de Ben Pollack imponiéndole un sonido de «jazz» clásico. En el 37, con los Bob Cats, reinventa la improvisación de grupo con excelentes resultados. Ha grabado **Vieni, vieni** (1937) y acompañado en muchos discos a Bing: **San Antonio Rose.**

CUGAT, Xavier (1900).—Nacido en Barcelona, estudió en su ciudad natal y viajó a Estados Unidos para actuar con Caruso como violinista. Muerto el gran tenor, Cugat se quedó en Los Angeles trabajando como caricaturista en los periódicos. Allí formó su orquesta, al frente de la cual se convirtió muy pronto en el «rey de la rumba». Para él escribió Porter su **Begin the Beguine** (1935), de inspiración francoespañola. Cugat ha participado en los célebres maratones de bailes, en numerosas películas, comedias y «shows». Sus discos son muy numerosos. Entre los films hay que destacar **Escuela de sirenas** y **Festival en México.** Composiciones suyas: **Brasil, The rain in Spain, Noche negra,** etcétera. Entre las vocalistas de su orquesta figuraron Abbe Lane y Charo Baeza, con las que se casó. Cugat es un pintor apreciable. Desde 1972 se dedica sólo a pintar.

CARTER, Benny (Lester Bennett) (1907).—Director de orquesta, clarinetista, saxo, trompetista y arreglador. Abandonó la teología por la música y trabajó con Ellington, Henderson y otros. En 1931 crea su primera gran orquesta, con la que viaja a Europa en el 35. Luego formaría muchas más, incansablemente. A medio camino entre el «jazz» puro y el «swing» comercial, Carter es uno de los arregladores más importantes y que más piezas ha dado a las grandes orquestas. Entre sus múltiples grabaciones mencionemos **Six or seven times, Crazy rhythm, Prelude to a kiss, Bernie's tune,** etcétera.

CASA LOMA.—Orquesta famosísima en los Estados Unidos entre los años 1928-1934. Formada por músicos blancos en Toronto bajo la dirección de Jean Goldkette primero y de Glen Gray después, fue una de las que más contribuyeron a la difusión del «jazz» entre el gran público. Su más conocido tema, de 1931, es **White jazz.**

DORSEY, Jimmy (1904-1957) y Tommy (1905-1956).—De 1928 a 1935 dirigieron jun-

Caravelli.

Augusto Algueró.

Xavier Cugat.

tos la Dorsey Brothers Orchestra. Volvieron a reunirse en 1953. Jimmy tocaba el saxo y el clarinete. Tommy (Thomas) comenzó con la trompeta y se pasaría al trombón. De 1935 al 53 fue dueño de una de las más famosas y mejores orquestas americanas, con músicos de primera fila y solistas como Sinatra, Stafford, Haines, etcétera. Después de haber triunfado en los bailes, se convertiría en «vedette» de la televisión. Con Goodman, fue el máximo especialista del «swing craze», moda de «seudojazz» muy estimada en la época. Ha adaptado también temas clásicos, como la **Canción india,** de Rimsky-Korsakov (1937). Técnico espectacular, magnífico en los temas sentimentales, son muy numerosas sus grabaciones: **Boogie-woogie** (1938), **There are such things** (con Sinatra, 1942), **Opus núm. 1, Yes indeed,** etcétera. Juntos ambos hermanos realizaron el film **Los fabulosos Dorsey.** De la orquesta de Tommy se encargó en 1958 Warren Covington **(Tea for two cha cha).**

ESQUIVEL, Juan García.—Director y arreglador, buen ejemplo de la música ambiental. En sus numerosos LPs se mezclan Mozart, Cole Porter y canciones populares latinoamericanas, quizá lo mejor de su producción.

FAITH, Percy (1908).—Director canadiense, ídolo de la radio de aquel país a mediados de los 30 como arreglador para diferentes formaciones. En 1940 se estableció en Estados Unidos como director de The Contented Hour. Especializado en arreglos de música «pop» y de películas, director musical de la Columbia, acompañante de Tony Bennett, sus mayores éxitos son **La canción del Moulin Rouge** (1953) y **A summer place** (1960).

FARNON, Robert «Bob» (1917).—Compositor y director de orquesta canadiense. Ha compuesto gran cantidad de melodías para el cine: **Primavera en Park Lane, Mayo en Mayfair.** Entre sus canciones destacan **Playtime, A star is born** y **Peanut polka.**

FIEDLER, Arthur (1894).—Violinista y director nacido en Boston. Desde 1929 hasta el comienzo de los 60 ha sido director titular de la Boston Pops Orchestra, versión ligera de la Sinfónica, en la que Fiedler se había iniciado como violinista. Al frente de esta formación, ya clásica en la música popular, ha grabado docenas de LPs y vendido unos seis millones en discos grandes y más de diez en pequeños. Su éxito mayor y más antiguo es **Jalousie (Celos)** (1938), el conocido tango del danés Jacob Gade.

GERALDO (1904).—Inglés, cuyo verdadero nombre es Gerald Bright. Después de tocar unos años en Inglaterra, se fue a Sudamérica, en donde fundó la Orquesta Tango Gaucho, con la que actuó durante más de diez años consecutivos. Por entonces era una orquesta amplísima, con grandes vocalistas, especializada en temas latinoamericanos. A finales de los años 50 contaba con tres orquestas distintas, cada una dedicada a espectáculos diversos.

GIBBONS, Carrol (1903).—Pianista y director americano. Desde 1924 actuó en Inglaterra con la Orquesta Habana. Es autor del éxito de Broadway **Dulce y pequeño.** Sus orquestaciones se caracterizan por la lentitud y «adormilamiento». Es uno de los máximos especialistas de la música sincopada.

GLAHE, Will.—Director y acordeonista americano. Al frente de una pequeña formación grabó en 1938 la **Polca del barril de cerveza,** célebre tema compuesto cuatro años antes por dos checos. Sería disco de oro y una de las músicas más oídas durante la segunda gran guerra.

GLEASON, Jackie (1916).—Pianista, director, actor de cine, caricato y compositor americano. Después de trabajar en ochocientos oficios, llevó una larga carrera de animador en radio y teatros. En 1953, su composición **Melancholy serenade** alcanzaría gran éxito. Ultimamente se dedica al cine casi en exclusiva.

GOODMAN, BENNY (Benjamín David) (1909).—Clarinetista y director de orquesta. Ya desde su adolescencia comienza a tocar en el estilo «swing», que más tarde enloquecería a la juventud. Funda en 1934 una orquesta, con la que se presenta cuatro años después en el Carnegie Hall, santuario de la música culta. Goodman contrató a los mejores «jazzmen» y fue el máximo divulgador de esta música en su larga carrera llena de éxitos. Técnico hábil, supo mezclar la violencia del «jazz» con la dulzura de la balada, en un conjunto gobernado por su clarinete de sonoridad purísima, manejado con gran virtuosismo. Grabó música clásica (Mozart) e intervino en muchas películas, entre otras, la de su propia vida, **The Benny Goodman story** (1953). **Stompin' at the Savoy** (1937), **Sing, sing, sing** (1937), **Flying home** (1939). Desde 1953 vive casi retirado. En 1962 realizó

Helmut Zacarías.

Woody Herman.

una gran jira por la Unión Soviética, especialmente invitado.

GOULD, Morton (1913).—Compositor y director americano. A los seis años publicó su primer vals. Desde los veintiuno fue adquiriendo gran renombre como experto en toda clase de espectáculos musicales, tanto frívolos como serios. Su composición más conocida es **Pavana.**

HALL, Henry (1899).—Pianista y director inglés. En 1924 creó una orquesta de baile famosísima y muy cotizada en hoteles y radios. En 1932 fue nombrado director de la orquesta de baile de la BBC y creó **Visita nocturna,** programa muy celebrado. En el 53, Hall iniciaba otro programa, ahora televisado, titulado **Cara a la música.** Junto a su orquesta, ha presentado a centenares de vocalistas conocidos.

HEATH, Ted (1902).—Director inglés, cuya carrera comenzó en las calles de Londres. Un día le llamaron al interior de un hotel, a cuya puerta tocaba para que supliera al trombonista. Hacia 1945, su propia orquesta era muy conocida a través de la radio. Sus sesiones dominicales de «swing» en el Palladium fueron muy admiradas. Heath es autor de algunas canciones y uno de los directores de música de baile más difundidos a través del disco.

HERMAN, WOODY (Woodrow Wilson) (1913).—Clarinetista, saxo, cantante y director de orquesta. Extraordinario descubridor de talentos y director de hombres, su orquesta de 1949 fue considerada la mejor del año. Más que como «jazzman», sobre todo a partir de 1943, debe considerarse intérprete de música «pop». En sus primeros tiempos se consagró al «blues» y al «dixie». **Four Brothers** (1947), **Autobahn blues** (1954), **Laura** y **At the woodchopper's ball.**

HEYWOOD, Eddie (1915).—Pianista, compositor y director de orquesta americano. Trabajó con Benny Carter, arregló para Billie Holliday («blues»), se hizo célebre en Nueva York al frente de un trío y finalmente siguió una carrera de solista al piano. Es autor de la famosísima canción **Canadian sunset,** uno de los mayores éxitos de Andy Williams. Su más célebre grabación es el **Begin the beguine,** de Porter.

HOLMES, Leroy (1913).—Comenzó como arreglador de Harry James antes de dedicarse al cine como compositor y director de orquesta. En este campo ha obtenido cuatro Oscar por sus bandas para películas del Oeste, como la de **The nigh and the mighty.** Ha grabado también muchos discos infantiles.

HOWARD, Eddy (1914-1963).—Director y cantante americano. De 1939 a 1952 recorrió su país con actuaciones, sobre todo, en la radio. Su grabación de **To each his own (A cada uno lo suyo),** de la película del mismo título, consiguió dos millones de ventas.

HUNT, Pee Wee (Walter) (1907).—Director y trombonista. Con Jean Goldkette, Glen Gray y otros fundó en 1928 la orquesta Casa Loma. En 1946 crea una formación propia dedicada a caricaturizaciones del «jazz dixie», muy comercial y popular durante algunos años. Al frente de la misma grabaría un éxito clamoroso: **12th Street Rag,** en 1948.

HYLTON, Jack (1892).—Director inglés. Comenzó actuando en cines y «music-halls». Desde 1924, en que creó su propia orquesta, ha recorrido toda Europa con grandes éxitos. Sus músicos eran también comediantes, acróbatas, etcétera. Participó en el film **She shall have music.** En 1940 se retiró para establecerse como empresario. Sus grabaciones son escasas.

JAMES, Harry (1916).—Director y trompeta americano, dueño de una de las orquestas más famosas. Hijo de trapecista y director de orquesta circense, a los cuatro años tocaba ya la trompeta. A los diecinueve trabajaba con Pollack y Goodman, tocando «swing», «booguies», «blues», valses de Viena. En 1939 crea orquesta propia, popularísima desde el año siguiente. Trompeta seguidor de Armstrong y Ellington, de estudiado vibrato, se desenvuelve sobre todo en lo lírico y suave. Fue conocido como «El trompeta» por antonomasia. Entre el «jazz» y la música más comercial, a lo largo de su larga carrera, ha grabado centenares de éxitos: **Ciribiribin** (1939), el conocido tema italiano, **You made me love you, One o'clock jump, Moonlight becomes you...** Entre sus vocalistas figuran Helen Forrest

y Sinatra. También ha participado en varias películas, como **If I'm lucky, Escuela de sirenas.** Asimismo, ha grabado muchos temas clásicos: **El carnaval de Venecia, El vuelo del moscardón,** etcétera.

JENKINS, Gordon (1910).—Arreglador, conocedor de numerosos instrumentos y director. Trabajó para Whiteman y Kostelanetz, entre otros, y acompañó a numerosos solistas, como Patti Andrews y Armstrong. Sus dos temas más conocidos son **Maybe you'll be there** y **Good night Irene.**

JONES, Spike (Lindley Armstrong) (1911-1965).—Director especializado en parodias. Comenzó muy joven en la radio con los City Slickers, y se hizo célebre gracias a un film satírico de Disney. Sus éxitos: **Der Fueherer's face, Cocktails for two, Glow worm,** etcétera.

KAEMPFERT, Bert (1924).—Director y compositor alemán. Toca cuatro instrumentos y es arreglador y productor de una importante grabadora alemana. Como tal, tiene el honor de haber sido el primero que grabó a los Beatles cuando llegaron a Hamburgo acompañando a Tony Sheridan. Desde 1960, con **Wunderland bei nacht,** disco de oro, no ha cesado de lanzar LPs, muy en la línea ambiental. Kaempfert es también autor reconocido: **Extraños en la noche** (el éxito de Sinatra), **Melina, Ojos de España** (o **Moon ever Naples),** etcétera.

KENTON, Stan (Stanley Newcomb) (1912).—Pianista, compositor, arreglador y director multifacético americano. Desde 1941 no ha dejado de trabajar. Ha fundado y dirigido montones de orquestas, de pequeños grupos de «jazz» a formaciones casi sinfónicas. Escaso de «swing», ha sido un indiscutible maestro en la técnica de dirección. En 1966 fundó la Los Angeles Neophonic Orchestra. **Tampico, City of glass, Young blood, Random riff...**

KOSTELANETZ, André (1901).—Director rusoamericano, nacido en San Petersburgo. En 1922 emigró con su familia a Norteamérica. Dos años más tarde debutaba como director en una emisora neoyorquina. Sus arreglos se hicieron muy populares. El los llamaba «música clásica deshidratada». Resumió páginas célebres de este tipo de música. Fue de los primeros en utilizar amplificadores. En 1952 se dijo que había vendido más de treinta millones de discos. También ha participado en películas.

KRUPA, Gene (1909).—Director y tambor americano. Como tambor actuó con muchas orquestas desde 1928 (Joe Kyser, Red Nichols). Desde 1935 trabajó con Goodman; gracias a su técnica de baterista, los discos de aquél se vendieron el doble. Tuvo orquesta propia, y por fin se hizo cargo de la de Goodman cuando éste enfermó, en 1953. **Sing, sing, sing** y **Drummin' man.**

KYSER, Kay (James Kern) (1906).—Director conocido como «Ol' Professor» a raíz de unas emisiones tituladas «Kollege of musical knowledge». Al frente de su banda alcanzó éxitos muy importantes en números bailables de jiva, y con ella ha participado en una docena de películas. Entre sus canciones más conocidas figuran **Three little fishes** y **Woody woodpecker song,** tan pegadizas que resultaron ser casi una epidemia.

LAST, James (1930).—Director y arreglador alemán, que durante varios años ha hecho bailar a todo el país. Ha debido grabar cerca de un centenar de LPs, en donde ha recogido todas las canciones que obtenían cierto éxito. Se ha hecho particularmente conocida su serie de LPs «... a gogó», donde un instrumento preside a todos los demás.

LEFEVRE, Raymond (1930).—Director francés. Durante diez años acompañó a Dalida en sus recitales, y luego se ha dedicado a la grabación de «standards» internacionales, siempre con un toque personal. Trabaja para la televisión francesa.

LEGRAND, Michel (1932).—Compositor y director de orquesta francés, hijo del también compositor Raymond, a su vez importante director de orquesta. Gracias a **I love Paris** fue conocido en todo el mundo. Pero sus mejores obras son las bandas de dos estupendas películas musicales: **Los paraguas de Cherburgo** y **Las señoritas de Rochefort,** ambas excelentes manojos de melodías.

LIGHT, Enoch.—Director y compositor, pero sobre todo ingeniero de sonido. Sus discos de «percusión persuasiva» son impresionantes versiones de temas conocidos, grabadas con todo lujo de medios y una asombrosa técnica musical. Lo ideal para crear ambiente.

LOMBARDO, Guy (1902).—Corneta y director canadiense, que ha vendido unos cien millones de discos, casi todos en Estados Unidos, y ha hecho bailar a igual número de

Rafael Kubelik.

personas multiplicado por cien... Junto a sus nueve Royal Canadiens, fue ídolo indiscutible a mediados de los 40. Muy personal en sus creaciones, entre sus temas grabados citemos la **Humoresque,** de Dvorak, **Easter parade** y el tema de **El tercer hombre.**

LOSS, Joe (1909).—Director inglés. A los diecisiete comenzó su carrera como violinista. En poco tiempo consiguió tener orquesta de baile propia, y con ella llenó toda una época de los programas radiofónicos. En 1940 tocó en Francia para las tropas. Su estilo es brillante, muy rítmico.

LUBOFF, Norman.—Director americano de coros y compositor, sin duda, el más destacado del género por su fuerte sensibilidad. Especializado en versiones corales de temas populares y clásicos, ha grabado innumerables discos. Elegimos **Grand Tour,** fantástico viaje musical a través de una docena de países.

LUNCEFORD, Jimmie (1902-1947).—Director de banda americano, negro. Forma parte de grandes conjuntos hasta dirigir en 1927 los Chickasaw Syncopators. En 1934 reemplaza a la orquesta de Calloway en el famoso Cotton Club de Harlem. Durante diez años se mantiene a la cabeza de todas, pero en 1942 le abandonan los músicos, y Lunceford termina con una crisis cardíaca. El «swing» de su orquesta era mejor que el de todas sus contemporáneas, incluida la de Goodman. A su lado tuvo grandes solistas de «jazz». Sus grabaciones más conocidas son: **For dancers only, White Heat, Lunceford Special** y **Blues in the night** (1942).

LYMAN, Arthur (1934).—Director y arreglador hawaiano, especialista en sonidos exóticos al frente de una reducida banda. A los catorce años ya tocaba «jazz». En sus grabaciones se incluyen píos de pájaros y cosas semejantes. Causó gran impacto su disco **Tabú** (1958).

MANCINI, Henry (1924).—Compositor y director americano, autor de innumerables temas de películas y ganador de docenas de galardones. Estudió seriamente música, incluso con Castelnuovo-Tedesco, y se descubrió como arreglador de las canciones de Glenn Miller para el film de su vida (1954). Seguiría con las de Benny Goodman, y para los films **Peter Gunn', Desayuno en Tiffany's (Moon river), Días de vino y rosas, Charada, La pantera rosa, Arabesco, Romeo y Julieta**... Como director ha tocado esas melodías y mil otras, casi todas de películas; siempre con gran elegancia y finura.

MARAVELLA.—Orquesta española, sin duda, la más antigua e importante en su género. Fundada en 1950 en Caldas de Malavella, desde ese año comenzó a actuar en varios países europeos y a acompañar a diversos solistas, sobre todo en el marco de los Festivales, que proliferaron al principio de la década de los 60. Dirigida por el arreglador y pianista Luis Ferrer, consta de unos quince músicos. La Maravella intentó hacer una música orquestal típicamente española con temas como **Zorongo en jazz, Tiento mambo, Alegrías en calypso,** aunque sus verdaderos éxitos no los encontró en los discos, sino en la animación y acompañamiento directos. En los últimos años ha carecido de importancia.

MARTERIE, Ralph.—Director y trompeta italiano, afincado en los Estados Unidos. A mediados de los años 40 era muy conocido por su trabajo en la radio y, después, como animador de clubs. Dos grabaciones suyas alcanzaron grandes ventas: **Caravan** (1952), el conocido tema de Ellington y Juan Tizol, y **Pretend.**

MARTIN, Freddy.—Saxofonista y director americano, del grupo famoso en la época dorada de las orquestas: años 30. Inició su carrera como sustituto por una noche del grupo de Lombardo. En 1941 grabó un trozo del «Primer Concierto para piano», de Tchaikowsky, que le valdría un disco de oro. Acompañando a Merv Griffin conseguiría otro con **I've got a lovely bunch of coconuts,** en el 49.

MAURIAT, Paul (1926).—Compositor, arreglador y director francés, desconocido hasta que en 1967 grabó **L'amour est bleu (Love is blue),** tema presentado por Luxemburgo al Eurofestival. Una serie de coincidencias que sólo ocurren en Norteamérica hizo que vendiera dos millones de «sencillos» y casi uno de LPs en pocos meses. Desde entonces, Mauriat no ha descansado. Su sonido suave, un poco blandengue, aparece en una docena larga de LPs, típicas versiones ambientales de éxitos del momento.

MELACHRINO, George (1909-1965).—Director inglés de ascendencia griega, experto en multitud de instrumentos. En 1939 fundó su propia banda, y con ella abrió el camino a «las cuerdas soñadoras» de tantos otros (Mantovani). A lo largo de los años, la suya sería la orquesta ambiental por excelencia. Entre sus muchas grabaciones figuran el LP **Mujeres inmortales** (1956)

Paul Mauriat.

Franck Pourcel.

Waldo de los Ríos.

una larga serie titulada «Música para...» leer, descansar, soñar, dormir, etcétera.

MILLER, Mitch (1911).—Oboeísta y director americano, experto en marchas militares suavizadas por los coros. Músico de varias formaciones (Faith, Kostelanetz), director de casas grabadoras, arreglador de «crooners», como Tony Bennett y J. Mathis, su orquesta fantasma, como casi todas las modernas, ha conseguido algunos éxitos notables: **Yellow rose of Texas, El puente sobre el río Kwai** (1957), y la serie «Sing along», con varios LPs millonarios.

MONROE, Vaughn (1911).—Vocalista, trompeta y director americano. De 1940 a 1953 dirigió su propia banda (como vocalista) y alcanzó amplia fama en todos los frentes. A partir de este último año inició carrera de solista, más gris. Los temas que le dieron renombre fueron **Racing with the moon, Ballerina** y, sobre todo, **Jinetes en el cielo** (1949).

MONTENEGRO, Hugo (1933).—Director versionero de temas fílmicos, sobre todo de James Bond. Ultimamente se ha dedicado a experimentos de laboratorio con su orquesta fantasma.

MOONEY, Art.—Director americano, relativamente conocido a fines de la década de los 40 por sus apariciones en la radio y teatros. Con él actuaba el banjista Mike Pingatone en **I'm looking over a four leaf clover.** Otros temas suyos fueron **Baby faces** y **Honey Babe.**

MORGAN, Russ (1904).—Trombonista y director americano. Primero trabajó en las minas. De vuelta de un viaje a Europa fundó una pequeña orquesta para trabajar en la radio. Su tema más notable fue **Cruising down the river,** de 1949.

MORRICONE, Ennio.—Director y compositor italiano. Ha sido uno de los acompañantes asiduos de numerosos solistas, sobre todo en las grabaciones. Así, grabó con Paul Anka **Ogni volta (Every time)** en 1964, uno de los más fuertes bombazos del canadiense. También ha acompañado al brasileño Chico Buarque y a Joan Baez **(Here's to you).** Pero su lanzamiento internacional sobrevino con la interpretación de sus temas para films italianos del Oeste, temas tan conocidos como **La muerte tenía un precio** y **Por un puñado de dólares.**

MÜLLER, Werner.—Director alemán, con docenas de LPs en que ha ido recogiendo de todo, de los vals de Strauss a polcas, fragmentos de «jazz», percusiones ambientales, etcétera. Lo mejor quizá sean sus arreglos de temas clásicos ligeros.

POPP, André (1924).—Compositor francés, que a veces se ha puesto al frente de unos cuantos músicos para grabar éxitos propios y ajenos. Toca el piano y el órgano desde niño. Aunque su obra más sólida es el cuento infantil **Piccolo, Saxo y Compañía,** se han hecho célebres muchas de sus melodías fáciles y comerciales: **Lavanderas de Portugal, Tom Pillibi,** etcétera.

POURCEL, Franck.—Director francés, cuya orquesta de cuerda se hizo muy popular a partir de 1956, siguiendo una línea similar a la de Mantovani. De todas maneras, sus cuerdas son más rítmicas: «Rockin' strings». A partir de **Only you** (1959), se han multiplicado sus LPs con versiones de éxitos. Se vende mucho su serie «Amor, baile y violines».

PRADO, Dámaso Pérez.—Director de orquesta cubano (Matanzas, 23 de noviembre de 1918), rey del mambo, «showan» general, difusor de bailes y ritmos centroamericanos. Comenzó tocando en la Orquesta del Casino de la Playa, y ya en 1942 hacía arreglos en ritmo de mambo. En el 48 fundó una banda propia en México, y durante seis años recorrió con ella todo el continente. En el 55 alcanzaría su primer éxito internacional, **Cerezo rosa**, canción francesa de 1950. Desde entonces ha recorrido el mundo enseñando a bailar al contagioso ritmo por él inventado. Ha grabado casi toda la buena música latinoamericana: Lecuona **(Tabú, Siempre en mi corazón)**, Lara **(Solamente una vez),** Domínguez **(Perfidia, Frenesí),** Farrés **(Quizás, quizás, quizás).** Con un tema propio, el chachachá **Patricia,** lograría un segundo disco de oro.

REED, Les (1935).—Compositor y director inglés. Sandie Shaw rechazó una canción, con la que se decidió dar una oportunidad al desconocido Tom Jones. **No es nada extraño** sería un éxito formidable. Reed escribiría luego canciones como **Delilah, El último vals, Las bicicletas de Belsize**... En muy poco tiempo ha vendido 40 millones de discos y ganado una fortuna de 500 millones.

RIDDLE, Nelson (1921).—Trombonista y arreglador americano. Hizo sus primeras armas con Dorsey y, como la mayoría, tocó en las bandas del Ejército. Comenzó a ser conocido hacia 1952, fecha en que se unió a un olvidado Frank Sinatra. Juntos ocuparían muy pronto los primeros puestos de la fama. Además de acompañar a multitud de solistas famosos, Riddle tiene notables temas instrumentales: **Lisboa antigua** (1956) y **Lolita**, del film de 1962.

RIOS, Waldo de los (1934).—Nació en Buenos Aires, hijo de la conocida folklorista Martha, desde muy joven acompañó a ésta en sus jiras. A los veinticinco años ha conseguido ya numerosos galardones por su trabajo como compositor, sobre todo para el cine. En 1958 presentó entre grandes figuras norteamericanas su **Suite americana.** Desde 1962 reside en España, donde ha desarrollado una inmensa labor de compositor, arreglador y director. **Pampa salvaje, Whisky y vodka, Escala en Hi-Fi,** etcétera, son fims musicados por él. Pero sus mayores éxitos los ha conseguido en la adaptación de clásicos (Mozart, Beethoven: **Himno a la alegría**), adaptaciones fuertemente vendidas en gran parte del mundo.

ROS, Edmundo William (1910).—Director venezolano, que se inició como tambor de una banda militar. Más tarde tocaría el saxofón en pequeñas orquestas de baile y era timbalista de la Sinfónica de Venezuela. En 1937 viajó a Inglaterra, y al año siguiente fundó el Trío Cubano, convertido en 1939 en Edmundo Ros y su Rumba Band. Fue a partir de 1948 el gran propagador en Inglaterra de los ritmos latinoamericanos. El mismo canta sus propias canciones con aguda voz de tenor. Ha grabado gran cantidad de discos.

ROSE, David (1910).—Pianista y director americano, nacido en Londres. Luego de trabajar como pianista en Chicago, se fue a Hollywood, en donde trabajó para el cine. Director durante muchos años de la Pasadena Pops Concerts, entre sus grabaciones conocidas figuran **Holiday for strings, Calypso melody** y **The stripper,** casi todas composiciones propias.

SELVIN, Ben (1898).—Violinista, arreglador y director, el primero en conseguir un disco de oro con un tema de baile. Se trata de **Dardanella,** primer ejemplo de «booguie», una de las canciones más vendidas en la historia. Selvin, que se retiró en 1965, no volvió a alcanzar otro éxito como éste, grabado en 1919.

SEVILLE, David (Ross Bagdasarian) (1919). Director americano de origen armenio, primo del escritor William Saroyan. Más que como director de orquesta, Seville se destacó como compositor de dos temas enormemente vendidos y populares a finales de la década de los 50: **Witch Doctor** y **The Chipmunk song,** pegadizas y convertidas en fiebre colectiva.

SHAW, Artie (Arthus Arshawsky) (1910).—Clarinetista y director de orquesta americano. En 1937 se hizo cargo de una gran orquesta, con la que al año siguiente grabó **Begin the beguine,** la célebre composición de Porter. A lo largo de treinta años ha poseído numerosas orquestas, al frente de las cuales ha conseguido vender unos cuarenta y cinco millones de discos. Ha estado casado, entre otras, con Lana Turner y Ava Gardner. Su éxito se debió a la conjunción de cuerdas con temas tomados del «jazz». **Nightmare, My blue heaven, Back bay shuffle, Frenesí, Stardust,** etcétera.

SNYDER, Bill (1916).—Pianista y director americano, que comenzó su carrera en la radio, en unión de otro pianista. Luego reunió algunos músicos en torno a su piano y comenzó a trabajar en cabarets y emisoras. Autor del **Concierto de Chicago** su grabación más conocida es **Bewitched bothered and bewildered** (1950).

STOLOFF, Morris (1898).—Pianista, compositor y director americano. Joven director de la Filarmónica de Los Angeles, desde 192 se dedicó al cine como director musical de una productora. Tres premios de la Academia ha obtenido por las bandas sonoras de **Cover Girl, The Jolson Story** y **Song without end.** Con el tema estelar de **Picnic** (1956) consiguió un disco de oro.

VENTURA, Ray (1908).—Director de orquesta francés, que se inició como músico de «jazz» y animador en transatlánticos. Junto a ses Collégiens ha recorrido Europa interpretando una música muy peculiar, a base, sobre todo, de metales. Aparte de sus interpretaciones para el cine, ha grabado canciones como **María de Bahía.**

WEEMS, Ted (1901-1963).—Compositor y director americano, uno de los primeros en formar una banda dedicada al baile. Ya en 1929 alcanzaba renombre con **Piccolo Pete.** Hasta 1961 no desaparecería de la escena musical, luego de haber lanzado a gran número de buenos «crooners», como Perry Como. Otros títulos: **Heartaches, Mickey.**

WELK, Lawrence (1903).—Director americano de origen alsaciano, que a los doce años tenía ya una pequeña banda de baile. Con el tiempo sería la suya «la más grande pequeña orquesta de América», a fines de los años 20. En 1951 se le contrató para seis semanas en California y se quedó nueve años. En 1961 grabaría un fuerte éxito mundial, escrito por un alemán: **Calcutta.**

WHITEMAN, Paul (1891).—Hijo de director a los diecisiete años era ya primera viola de la Sinfónica de Denver, su ciudad natal. Inventor del «jazz sinfónico» en 1919. Llegó a organizar 52 orquestas en Estados Unidos, Europa y México. Durante toda la década de los 20 se paseó por todo el mundo rico y admirado. En 1924 estrenaba en Nueva York la **Rapsodia in blue,** de Gershwin. Su gran mérito fue haber reunido a sus órdenes muchos grandes solistas del «jazz» aunque sus orquestaciones eran arreglos cuasi sinfónicos de éxitos del momento; eso sí, con cierto ritmo tomado a los negros. En todo caso, su fama, poder e influencia fueron inmensos. Han quedado en el recuerdo algunas grabaciones: **Whispering** (1920), **Oh, Miss Hannah,** etcétera.

WINTERHALTER, Hugo (1909).—Arreglador, productor y director de orquesta americano. Orquestador para Tommy Dorsey en los años 40 y para muchos otros, es director musical de una grabadora, y con la orquesta de ésta ha grabado docenas de LP bien vendidos. Su versión de **Canadian sunset** es la que le hizo más célebre. Pero su verdadero trabajo es el de arreglador y acompañante de solistas como Eddie Fisher y Perry Como.

ZACHARIAS, Helmut.—Director alemán, seguidor de la corriente clasicista tipo Mantovani. Para sus Violines Mágicos ha preparado arreglos de todo tipo de música clásica, cinematográfica, folklórica y «pop». Es uno de los indispensables para música ambiental.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR